

भारत सरकार
GOVERNMENT OF INDIA
राष्ट्रीय पुस्तकालय, कलकत्ता
NATIONAL LIBRARY, CALCUTTA

Mal

वर्ग संख्या

Class No.

पुस्तक संख्या

Book No.

रा०पु०/ N.L. 38

894.8124

K6213a

MCIPK—111NLC/67—2168—150,000

അനാവരണം

3833

B.A/-

National Library. Calcutta,
Delivery of Books Act, 1954

15 MAR 1976

(Malayalam)

Anavaranam

Essays

By SHORANUR KARTHIKEYAN

First Published December 1975

PRINTED AT BEST PRINTERS, TRICHUR

Price Rs. 4.00

Copyright

Dr. V. Rajamma, B. Sc., M. B. B. S.

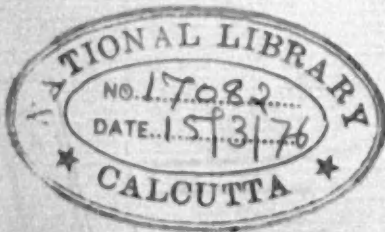
Published by the Author

Distributors:

NATIONAL BOOK STALL

KOTTAYAM - TRIVANDRUM - ERNAKULAM - CANNANORE

TRICHUR - PALGHAT - QUILON - KOZHIKODE - ALLAPPEY



അനാവരണം

(പേഖനങ്ങൾ)

Sorin

ഷൊർണൂർ കാർത്തികേയൻ

വിതരണം

നാഷണൽ ബുക്ക്സ്റ്റാൾ

കോട്ടയം

പിപ ക. 4-00

ചെറുപുഴ കോളിനിയം ക്ലാസ്സ്

അനാഥാലയം

(ലേഖനങ്ങൾ)

സുഭാഷി

..

ഉഷാപുഷ്പ

..

വേദാന്തകൃഷ്ണ

(കവിതകൾ)

Ms. 1
894 S. 1
K 6713a

അവതാരിക

അനുഭവത്തിൽനിന്നും എനിക്കു് ഒന്നു മനസ്സിലായിട്ടുണ്ടു്; സാഹിത്യാസ്വാദനം എന്നുവെച്ചാൽ കവിതയോ, കഥയോ വായിച്ചുകേൾക്കലോ വായിച്ചുപോകലോ മാത്രമല്ല, അതാതു സാഹിത്യസൃഷ്ടികളെക്കുറിച്ച് വീണ്ടുവീണ്ടും മനനംചെയ്യു്, അതിലെ ധ്വനികളെയും സൂക്ഷ്മസൗന്ദര്യങ്ങളെയും പ്രവാഹങ്ങളെയും ചൂഴ്ന്നുകണ്ടെയും കണ്ടുപിടിക്കലാണു്. സാഹിത്യരചനപോലും ഒരുതരം കണ്ടെത്തലാണു്—പരപ്പാൻ ജീവിതമണ്ഡലത്തിൽനിന്നും അതർവത്തായ സന്ദർഭങ്ങളെ കണ്ടെത്തലാണു്. 'അമ്മ കുറുത്തതു്, മകളു വെളുത്തതു്, മകളുടെ മകളൊരു സുന്ദരിപ്പെണ്ണു്' എന്ന പഴയൊല്ലിനെ മനനം ചെയ്യുന്ന കവി വെള്ളിലവള്ളിയിലെ ആ കുറുത്ത അമ്മയിൽ അഥവാ ശ്യാമമായ ഇലയിൽ അടുക്കളവേലചെയ്യുന്ന തറവാട്ടമ്മയെയും മകൾ അഥവാ വെള്ളിലയിൽ വെള്ളയടുത്തു് മേനിമിനുക്കി അന്തസ്സിൽ നില്ക്കുന്ന കൊച്ചമ്മയെയും മകളുടെമകളായ സുന്ദരിപ്പെണ്ണിൽ അഥവാ പൂവിൽ ചെഞ്ചായം പുരട്ടി കോളേജു്ഗേരം ചമയുന്ന സുന്ദരിപ്പെൺകൊടിയെയും കണ്ടെത്തുന്നു. തൊഴിലാളിയെ സർവ്വോപരി മാനിക്കുന്ന കവി ആ അമ്മയിൽ ആന്തരമായ സൗന്ദര്യം ഒഴിക്കുകയും അങ്ങനെ കവിഭാവനയിൽ ആ കടങ്കഥ കടതലമറിഞ്ഞു് ഒരു പുതിയ അർത്ഥവിതാനത്തിൽ പുനരവതരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതുകണ്ടെത്തൽ കവിക്ക് പുതിയൊരു കവിതയുടെ ബീജമായും തീരുന്നു. അങ്ങനെ ആ കവിതയ്ക്കു് അപൂർവ്വതയും ഏതാണ്ടു് മൗലികതയും സർവ്വോപരി ജീവിതസത്യവും കൈവരുന്നു. ഇത്രത്തോളം രചനയിലുള്ള മനനത്തെയും കണ്ടെത്തലിനെയും കുറിച്ചു്. നിരൂപണത്തിന്റെയും അടിസ്ഥാനം ഇതുതന്നെ. നമ്മുടെ നിരൂപകന്മാരിൽ വെച്ചു് ഈ പ്രഗല്ഭത ഏറ്റവും പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതു്

ശ്രീ കട്ടികൃഷ്ണമാരാഭരണം. വ്യാസഭാരതം മുഴുവൻ വായിച്ചതിനുശേഷം പരമമായ വൈരാഗ്യവും അതിൽ നിന്നുദ്ഭൂതമാകുന്ന ശാന്തിരസവുമാണ് ആ ഇതിഹാസത്തിന്റെ കാതലായ അംശം എന്നു കണ്ടു പറഞ്ഞിട്ടുള്ളവർ വളരെപ്പേരുണ്ടാകാം. എന്നാലും ആ ശാന്തിരസത്തിനു മീതെ തൂനിലാവുപോലെ പരന്നു പൊഴിയുന്ന വ്യാസന്റെ നമസ്സോധമാണ് ഏറ്റവും ചർച്ചക്കുതക്കമായത് എന്നും മാരാർ പറയുമ്പോൾ അദ്ദേഹം ഒരു പുതിയ ദശനത്തിൽ ചെന്നു നില്ക്കുന്നു. ഈ നിഗമനം നമ്മുടെ ആസ്വാദനചക്രവാളത്തെ ദീപ്തിമത്താക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ശ്രീ മാരാർപോലും വ്യാസന്റെയോ, കാളിദാസന്റെയോ വരികൾക്കിടയ്ക്കുള്ള സൂക്ഷ്മഭാവങ്ങളെ കണ്ടെത്താൻ വേണ്ടത്ര മനക്കെട്ടിട്ടില്ല. യുക്തിക്കു മീതെ യുക്തി പടുത്തുകെട്ടുന്ന ആ മഹാനിരൂപകൻ അവലംബിച്ച് ഉയർന്നു വരുന്ന, പുരാണങ്ങളിലും മഹാകാവ്യങ്ങളിലും പ്രതിഫലിച്ചു കാണുന്ന അത്ഭുതമായ ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളിലേക്കാണ് ഉററുനോക്കിയത്; കാവ്യപ്രപഞ്ചത്തിന്റെ നിഗൂഢലാവണ്യങ്ങളിലേക്കല്ല. ജീവിതപ്രശ്നങ്ങളിൽ വിമുഖരായിരുന്നുവെങ്കിലും പൂർവ്വസൂരികളായ മല്ലിനാഥ പ്രഭൃതികൾ ഇക്കാര്യത്തിൽ വിജയിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നും ഓർമ്മിക്കണം. പാശ്ചാത്യനിരൂപകർ ഇന്ന് കാവ്യശില്പത്തിന്റെയും കാവ്യാത്മത്തിന്റെയും കലാപരമായ ഈ അനുധ്യാനത്തിലേക്ക് കൂടുതൽ കടന്നുവരുന്നുണ്ടെന്നത് ചാരിതാത്മ്യജനകമാണ്. വാസ്തവത്തിൽ കാവ്യപരമക്കാരത്തിന്റെ കണ്ടുപിടുത്തവും ശാസ്ത്രസത്യങ്ങളുടെ കണ്ടുപിടുത്തവും മനുഷ്യപ്രതിഭയുടെ ഒരേ തലത്തിൽ വെച്ചാണ് നടക്കുന്നതെന്നു പറയാം. യൂറിക്ക (ഞാൻ കണ്ടുപിടിച്ചു) എന്ന ഉദ്ഘോഷത്തോടെ വീട്ടിലെ കളിത്തൊട്ടിയിൽ നിന്ന് നഗ്നനായി തെരുവിലേക്കുറപ്പിച്ചു ചെന്ന ആർക്കമെഡീസിന്റെ അതേ ആവേശമാണ് പുതിയൊരു കാവ്യസത്യത്തെ കണ്ടെത്തുന്ന നിരൂപകനും ഉണ്ടാകുന്നത്, ഉണ്ടാകേണ്ടത്

ഇത്രയും ഉപന്യസിച്ചത് ഇന്നത്തെ സാഹിത്യം സാധാരണത്തിന്റെയും നിരൂപണത്തിന്റെയും ധൂസരവും അപര്യവ്യക്തമായ പശ്ചാത്തലത്തെ മുന്നിൽ കണ്ടുകൊണ്ടാണ്. എളുപ്പം വായിച്ചുപോകാവുന്ന നോവലുകൾ, ചെറുകഥകൾ, എളുപ്പം കണ്ടുരസിക്കാവുന്ന നാടകങ്ങൾ ഇതെല്ലാം ഇന്ന് സാധാരണപൗരന്മാരുടെയും പൗരമാരുടെയും താത്പര്യസീമയിൽപ്പെട്ടവയാണ്. കവിതയ്ക്ക് കുറച്ചുകൂടി ആണ്ടിറങ്ങൽ ആവശ്യമായതുകൊണ്ട് കവിത സൗകര്യപൂർവ്വം മാറ്റിപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. സിനിമയാണ് ഇന്ന് ഏറ്റവും പ്രിയങ്കരമായ കല. ചലച്ചിത്രഗാനങ്ങൾ കവിതയുടെ സ്ഥാനവും കയ്യേറിക്കഴിഞ്ഞു. ടെലിവിഷൻ കൂടി വനകഴിയുമ്പോൾ നോവൽവായനയുടെ ഗതി പോലും ചിന്തയും എന്നേ പറയേണ്ടൂ. വർദ്ധിച്ചുവരുന്ന ജീവിതവ്യഗ്രതകളും ലാവണ്യം സാദനത്തിന് വില കല്പിക്കാത്ത വിദ്യാഭ്യാസവും മറ്റും ഇതിന്നു കാരണങ്ങളാകാം. വ്യവസായയുഗം അതിന്റെ പുകച്ചുകളകൾ നമ്മുടെ നാട്ടിൽ നാട്ടിത്തുടങ്ങുന്നതേയുള്ളൂ. സാഹിത്യത്തെയും സാഹിത്യകാരന്മാരെയും സൗന്ദര്യധാമങ്ങളെയും മദ്യംപോലെ വിലയ്ക്കുവാങ്ങാവുന്ന, എന്തിനും നാണയത്തിലൂടെ വിലകല്പിക്കുന്ന ഒരു സമൂഹമാണ് ക്യാപ്പിറ്റലിസത്തിന്റെ സംഭാവനയായി ഇവിടെ വരാനിരിക്കുന്നതെന്ന് തോന്നുന്നു സോഷ്യലിസത്തിന്റെ അവികൃതരൂപം അകലത്തോളം കാണുന്നതേയുള്ളൂ. അതിന്റെ ആഗമനത്തിൽ കല നാടിന്റെ അപൂർവ്വസമ്പത്തുകളിലൊന്നായി പരിഗണിക്കപ്പെടുകയും പോഷിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുമെന്ന് സമാധാനിക്കാം. പക്ഷെ, അതുവരെ സ്ഥിതി അത്ര മെച്ചമായിരിക്കുമെന്ന് തോന്നുന്നില്ല സമഗ്രമായ കഥാസാദനം ഇങ്ങനെ നഷ്ടപ്പെടുന്ന ആധുനികസമൂഹത്തിന്റെ ഉപബോധമനസ്സിന്റെ ഒരു പകരം വെയ്ക്കൽപ്രക്രിയയാരിക്കാം ഇന്ന് കാണുന്ന ചർച്ചാഭേദികളിലും ക്യാമ്പുകളിലും സെമിനാറുകളിലും സ്പെഷ്യലിസത്തിലും സ്പെഷ്യലൈസേഷനുകളിലും കൂടി പ്രകടമാകുന്നത്. കവിത, കഥ, നോവൽ, നാടകം മുതലായ സാഹിത്യരൂപം

പണ്ടെക്കുറിച്ച് വിദഗ്ദ്ധവിമർശനങ്ങൾ ഇത്തരം രംഗങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടാറുണ്ട്. ഇവിടെയും ഒരു കാര്യം. യുവതലമുറയാണ് ഈ കൃത്യവും ഏറ്റെടുത്തിട്ടുള്ളത്. സത്യത്തിൽ എക്കാലത്തും പുതിയ കലാരൂപങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വിചിന്തനം യുവപ്രതിഭയാണ് മുന്നോട്ടുകൊണ്ടു പോയിട്ടുള്ളത്. കാല്പനികയുഗത്തിന്റെ കയ്യാളന്മാരായി നിന്നവരിൽ ആശാന്റെയും വള്ളത്തോളിന്റെയും ഉള്ളൂരിന്റെയും പുണ്യനാമങ്ങൾ നാം ആവേശപൂർവ്വം സ്മരിക്കാറുണ്ടല്ലോ. ഇവരിൽത്തന്നെ അഗ്രിമസ്ഥാനം ആശാനാണ്. യൗവനത്തകത്തേക്കാൾ വാൽകൃത്യമുഖെളിക്കു വില കൂടുമെന്നു പറഞ്ഞുകൊണ്ട്,

‘പാവയെക്കൊടുത്ത കൈയിവനു പതിയെയും

സാവധാനമായ് തിരഞ്ഞെടുത്തുകൊടുത്തേനേ’

എന്നു ചിന്തിക്കുന്ന വള്ളത്തോളിൽ കാല്പനികതയുടെ അംശങ്ങൾ വിരളമായേ കാണുന്നുള്ളൂ. അനവദ്യാകൃതിയസ്ഥിശേഷനായ ഒരു കാമുകികാളത്തിന്റെ പിന്നാലെ സുന്ദരിയും യൗവനയുക്തയുമായ ഒരു കാമുകിയെ ഓടിക്കാൻ ആശാനു മാത്രമേ കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ളൂ. യുക്തിക്കും വാസ്തവീകതയ്ക്കുമപ്പുറത്താണ് കാല്പനികകവിത. അവിടെ വികാരസത്യത്തിനുമാത്രമേ സ്ഥാനമുള്ളൂ. ആ വികാരം സാധാരണക്കാരുടെ കണ്ണിൽ തികച്ചും ഭ്രാന്തവുമാകാം. ക്ഷമാരണാശാനു ഇതിനു കഴിഞ്ഞതു് അദ്ദേഹം അത്രയേറെ യുവാവായിരുന്നതുകൊണ്ടല്ല, നവയൗവനത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിൽ കിനിഞ്ഞിറങ്ങിയതും ഉററിക്കൂടിയതുമായ സ്പഷ്ടങ്ങൾ കവിതയിലൂടെ സാക്ഷാൽക്കരിക്കാൻ കഴിഞ്ഞതുകൊണ്ടാണ്. മറ്റു മഹാകവികളുടെ കാവ്യസങ്കല്പത്തെ വിടാതെ ഭരിച്ചിരുന്നതു് ക്ലാസ്സിക്കു് യുഗത്തിന്റെ അല്പഭാഗങ്ങളായിരുന്നു. ഇന്നും കാവ്യരചനയുടെയും കാവ്യപരിചയുടെയും കൈമുതലാളെന്നതു് അധികവും യൗവനാരംഭത്തിൽ കാലുണിനില്ക്കുന്ന ഈ മിടുമിടക്കന്മാരാണ്.

നാടകരംഗങ്ങളിലും ചർച്ചാവേദികളിലും പങ്കെടുത്തു തഴക്കുവന്ന ഒരു യുവനിരൂപകനെയാണ് ഈ പുസ്തകം

കത്തിന്റെ ഏടുകൾ മറിച്ചുനോക്കുമ്പോൾ നിങ്ങൾ കണ്ടെത്തുക. 'വേട്ടാളൻകൂട്' എന്ന കവിതാസമാഹാരവും 'സുഭാഷണം', 'ഉഷഃപൂജ' എന്നീ നിരൂപണകൃതികളും വഴിശ്രീ ഷൊർണൂർ കാത്തികേയൻ ഇതിനകം ഇന്നാട്ടിലെ വായനക്കാർക്കു പരിചയപ്പെട്ടും ഇഷ്ടപ്പെട്ടും കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. എം. ടി.യുടെ നോവലുകൾ, മലയാള ചെറുകഥാരംഗം, ആധുനിക നാടകരംഗം, അത്യാധുനിക കഥാപാത്രങ്ങൾ, ആശാന്റെ മൃത്യുഭാഷണം, ആശാന്റെ മൂന്നു മുഖങ്ങൾ എന്നിങ്ങനെ വിപുലമായ ഒരു സാഹിത്യപ്രവഞ്ചത്തിലൂടെയാണു ശ്രീ ഷൊർണൂരിന്റെ പര്യടനം. പുസ്തകം ഒരാവൃത്തി വായിച്ചു നിരൂപണമഴുതാൻ പേനയെടുക്കുന്ന കൂട്ടത്തിലല്ല ഈ യുവസുഹൃത്തു്. പ്രമേയങ്ങളെപ്പറ്റി വിവേകപൂർവ്വം ചിന്തിച്ചു പ്രത്യേകപക്ഷപാതം കൂടാതെ സമദർശിയോടെ, സമഗ്രമായി വിലയിരുത്തുന്നതിൽ ഇദ്ദേഹം സാധാരണതലത്തിൽ കവിഞ്ഞ സാമർത്ഥ്യം കാണിക്കുന്നുണ്ട്. സാഹിത്യകൗതുകമുള്ള സഹൃദയന്മാർക്ക് വഴിക്കൊത്ത ഒരു കൂട്ടുകാരന്റേതുപോലെ ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ സാഹിത്യസല്ലാപം രസകരവും വ്യൽപത്തി പ്രദമാകുമെന്നു നിസ്സംശയം പറയാം. എന്നാലും സൂക്ഷ്മസത്യങ്ങൾ കുറച്ചുകൂടിക്കാണേണ്ടിയിരുന്നില്ലേ എന്നൊരു തോന്നൽ. ഉദാഹരണത്തിന്, എം. ടി.യുടെ നോവലിന്റെ പഠനംതന്നെ എടുക്കാം. എം. ടി.യുടെ സാഹിത്യശില്പങ്ങളുടെ സാമൂഹ്യചരിത്രപശ്ചാത്തലംകൂടി കാണേണ്ടിയിരുന്നില്ലേ? ആ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിലയിരുത്തുമ്പോഴല്ലേ പഠനം പൂർണ്ണമാകുന്നുള്ളൂ? പടവെട്ടി നടന്നിരുന്ന നായർവർഗ്ഗം പിന്നെപ്പിന്നെ ചെറുകൃഷിക്കാരായും ഗുരുസ്തന്മാർ അഥവാ മേനോന്മാരായും ഇംഗ്ലീഷ്വിദ്യാഭ്യാസംകൊണ്ടു പുതിയ ബുദ്ധിമാനസികളായും കാലത്തിനൊത്തു മുന്നേറുന്നതിനിടയ്ക്ക് 'അസുരവിത്തി'ലും 'കാല'ത്തിലും കാണുന്നതുപോലെ വലിയ തറവാടുകൾ കുറിയറു് ഇളംതലമുറ പട്ടിണിക്കാരും നിഷേധികളും കാമസാഹസികളുമായിത്തീരാൻ കാരണമെന്തു്? 'ഇന്ദുലേഖ'യിലോ 'ശാരദ'യിലോ കാണാത്ത ഈ സാമൂഹ്യ

ജീണ്ണത എന്നതൊട്ടുണ്ടായി? മരുമക്കത്തായത്തിൽനിന്ന് മക്കത്തായത്തിലേക്കുള്ള പ്രയാണത്തിനിടയ്ക്കാണ് ഈ തളർച്ച വന്നത്? 'പള്ളിവാളും കാൽച്ചിലവും' എന്ന ചെറുകഥയുടെ ചലച്ചിത്രാവസ്ഥാരമായ 'നിമ്മാല്യ'ത്തിൽ കാണംപോലെ പുതിയ ചുരുപടികൾക്കനുസരിച്ച് പുതിയ തൊഴിലിലേർപ്പെടാതെ പഴയ ചാലിൽത്തന്നെ വെളിച്ചപ്പാടോ, വ്യവഹാരകാര്യസ്ഥനോ ആയി കഴിച്ചിലിന് കഴിവറ്റ ഗതിമുട്ടുകൊണ്ടാണോ? 1970-ൽ കഷ്ടബന്ധനിയമം വന്നശേഷം ഒരു വ്യക്തിന്റെ സാമ്പത്തികമായ അധഃപതനം നമുക്കു മനസ്സിലാക്കാം. പക്ഷേ, അതിനുമുമ്പ്? എം. ടി.യുടെ നോവലുകൾ ചരിത്രസത്യവുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്നില്ല എന്നല്ല ഇതിനർത്ഥം. ആ നോവലുകൾ വരച്ചുകാട്ടിയപോലെ നൂറുകണക്കിനു തറവാടുകളും വ്യക്തികളും ഉടഞ്ഞ കപ്പലുകളും പാമരങ്ങളുംപോലെ ജീവിതസമുദ്രത്തിൽ അലഞ്ഞുതുടങ്ങിയിട്ടു കാലം കരേയായി. നോവലിസ്റ്റ് കണ്ടതിനെക്കൊണ്ട്, അനുഭവിച്ചതിനെക്കൊണ്ട്, കലാരൂപങ്ങൾ മെനഞ്ഞെടുക്കുന്നു. അത്രയായാൽ അദ്ദേഹം വിജയിച്ചു. പക്ഷേ, നിരൂപകൻ ചരിത്രപശ്ചാത്തലം കൂടി ചികഞ്ഞുനോക്കണം. എം. ടി.യുടെ നോവലുകളിൽ പ്രകടമാകുന്ന ഏകാന്തഭാവവും അശരണതയും പാരമ്പര്യനിഷേധവും ആത്മഹത്യയോളമെത്തുന്ന നൈരാശ്യവും ഇന്നു സമുദായതലത്തിൽ പണ്ടത്തേക്കാളുമധികം വ്യക്തമാണ്. ഒരുപക്ഷേ, മലയാളത്തിലെ മറ്റു ഏതു നോവലിസ്റ്റിനെക്കാളുമധികം ഇത്തരം വേരറ്റചെറുപ്പക്കാരെ എം. ടി. അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആ പ്രശസ്തനായ നോവലിസ്റ്റ് മദ്ധ്യവയസ്സോടടുത്തിട്ടും ഇന്നത്തെ ചെറുപ്പക്കാർക്ക് ഏറ്റവും പ്രിയങ്കരനായിത്തീർന്നത് സ്വന്തം സ്വന്തം മുഖങ്ങൾ വീണ്ടും വീണ്ടും ആ നോവലുകളിൽ നിഴലിച്ചു കാണാൻ കഴിയുന്നതുകൊണ്ടാണ്. കാലം എന്ന നോവൽ വിശകലനം ചെയ്യുന്നതിനിടയ്ക്ക് ഇത്തരം ഉണക്കളിൽ ചിലതെങ്കിലും വകയിരുത്താൻ ശ്രീ ഷൊർണൂർ കാത്കി കേയനു സാധിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതിൽ നമുക്കു സന്തോ

ഷിക്കാം. വേണ്ടിടത്തു് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിമർശം കുറിക്കുകൊള്ളുന്നുമുണ്ടു്. നോവലല്ല, ചെറുകഥയാണു് എം. ടി. യുടെ ഉത്തമമാദ്ധ്യമമെന്നു് അദ്ദേഹം സമർത്ഥിച്ചിരിക്കുന്നതു് വിപുലമായ പഠനത്തിന്റെ വിദഗ്ദ്ധമായ അനുബന്ധമായി അവശേഷിക്കുന്നു. ഒന്നു തീർച്ച! ചരിത്രപരമോ, മനശ്ശാസ്ത്രപരമോ ആയ പശ്ചാത്തലം ആവിഷ്കരിച്ചാലുമില്ലെങ്കിലും താൻ പ്രതിപാദിക്കുന്ന കലാസൃഷ്ടി ആത്മാർത്ഥവും അഗാധവുമായ പഠനത്തിനു് വിധേയമാക്കാനുള്ള വകതിരിവും ക്ഷമയും ഈ നിരൂപകനുണ്ടു്. അദ്ദേഹം പറയുന്നതു പലതും മുൻപു പലരും പറഞ്ഞതുതന്നെയാകാം. എന്നാലും വിശദമായി, വശ്യമായി അതെല്ലാം പ്രതിപാദിക്കുന്നതിൽ അദ്ദേഹത്തിനു അന്യോദശമായ വിരുതുണ്ടു്. സി. ഇ. എം. ജോഡ് ഒരിക്കൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്, "ഞാൻ ശാസ്ത്രത്തിന്റേതായ കണ്ടുപിടുത്തമൊന്നും കണ്ടുപിടിച്ചവനല്ല. പക്ഷേ, മറ്റുള്ളവരുടെ കണ്ടുപിടുത്തങ്ങൾ സാധാരണക്കാർക്കു മനസ്സിലാകുന്ന സരളരേഖയിൽ പ്രതിപാദിക്കാൻ എന്നിക്കു മിടുക്കുണ്ടു്. ഐൻസ്റ്റീൻന്റെ ആപേക്ഷികസിദ്ധാന്തം ഐൻസ്റ്റീനെക്കാൾ പ്രസന്നമായി പ്രതിപാദിക്കാൻ സാധിക്കും എന്നു ഞാൻ അഭിമാനിക്കുന്നു." സാഹിത്യവിചാരത്തിൽ ഈ അഭിമാനത്തിന്റെ ഒരംശം ശ്രീ ഷൊർണൂരിനും അവകാശപ്പെടാമെന്നു തോന്നുന്നു.

മലയാള ചെറുകഥയുടെ ഇതരപര്യന്തമുള്ള വികാസം ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുകൊണ്ടു് ആധുനികചെറുകഥകളുടെ രൂപഭാവങ്ങളിൽ കാണുന്ന പ്രത്യേകതകൾ വിശദമാക്കാനാണു് 'കഥയുടെ കഥ'യിൽ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളതു്. അസ്തിത്വഭാവമനുഭവിക്കുന്ന ഒരുപറ്റം പുതിയ മനുഷ്യരുടെ മുഖങ്ങൾ 'ആധുനികയക്ഷന്മാർ' എന്ന ലേഖനത്തിലൂടെ കാട്ടിത്തരുന്നു. ആധുനികനാടകപ്രവണതകൾ പ്രതിപാദിക്കുന്ന ലേഖനത്തിൽ പാശ്ചാത്യഭാരതീയനാടകരംഗങ്ങളുടേതായ ആ വിഹഗവീക്ഷണം പരന്ന വായനയേയും വിവേകപൂർണ്ണമായ വിചിന്തനത്തെയും ഉദാഹരിക്കുന്നു. ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ മാത്രമല്ല, മറ്റു് ഉപന്യാസങ്ങൾ

ഉദ്യം പാശ്ചാത്യസാഹിത്യപുരോഗതിയുടെ പശ്ചാത്തലം സജ്ജമാക്കി ഒരു സമ്പന്നത കൈവരുത്തുവാൻ ഈ നിരൂപകൻ സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആധുനികനാടകത്തിന് കേരളത്തിൽ ഒരു വേദിയില്ല തുടങ്ങിയ പ്രസ്താവനകൾ കൂടുതൽ വിശദീകരണമഹിക്കുന്നു എന്ന് തോന്നി. ഭഗവേനംമുതൽ ഇങ്ങേയറ്റത്തെ പരീക്ഷണനാടകങ്ങൾ വരെ അത്യന്തം സഹാനുഭൂതിയോടെ വിലയിരുത്തുന്നതിൽ നാടകവേദിയുമായുള്ള നെടുനാളത്തെ സൗഹൃദത്തിന്റെ മാർഗ്ഗവും ശക്തിയുമുണ്ട്. ആശാനെക്കുറിച്ചുള്ള രണ്ടു ഉപന്യാസങ്ങൾ സവിശേഷം ശ്രദ്ധാർഹങ്ങളാണ്. 'വീണപ്പുവി'ൽനിന്നു തുടങ്ങി 'കരുണ'വരെയുള്ള കൃതികളിൽ മറ്റു കവിതകൾക്കില്ലാത്തതാർദ്രതയോടെ മൃത്യുവിന്റെ മുഖം എങ്ങനെ സഹ്യവും സുഗേഹുമായി ആശാൻ ദർശിക്കുകയും പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു എന്നതു വിചാരസുന്ദരമായ ഒരു നിബന്ധമാണ്. അനന്തരജനത്തിന്റേതായ ഈ ആത്മവിശ്വാസം അദ്ദേഹത്തിനു ലഭിച്ചതു് ഹൈന്ദവചിന്തയിൽനിന്നും ശ്രീനാരായണന്റെ ദർശനത്തിൽനിന്നുമാണെന്നു് ഉറപ്പിക്കാം. ഈ വിശ്വാസത്തിൽ ആശാന്റെ വിശ്വാസം കൂടുതലാണിക്യംപോലെ അദ്ദേഹവസ്ഥയിൽ ആണ്ടുചേരുന്നുവെന്നു പറഞ്ഞാലും മൗലികമായി ആശാന്റെതായ ഒരു ദർശനസംഭാവന ഈ വിഷയത്തിൽ ഉണ്ടെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. അതു സാരമില്ല. അത്രമേൽ ഉറപ്പുവിശ്വാസംതന്നെ സിദ്ധാന്തങ്ങളെക്കൊണ്ടു വിലപ്പെട്ടതാണ്. ഒരു കട്ടി അമ്മയുടെ വത്സലമുഖം ചുംബിക്കുന്നതുപോലെ ആശാന്റെ ദുരന്തപാത്രങ്ങൾ മൃതിയെ ചുംബിച്ചു മറ്റുള്ളവർക്കു കരാളമായ ആ 'പിശാചി'നെ അണിപ്പൂപ്പുടിയാക്കി മാറ്റുന്ന ദൃശ്യം വീണ്ടും വീണ്ടും നമ്മെ കോരിത്തരിപ്പിക്കുന്നു. പക്ഷേ, ഒരു സംശയം. വീണപ്പുവുതന്നെ ഉദാഹരിക്കാം. മരണത്തിലൂടെ കല്ലുകൾക്കിടയിലോ, സുരലോകസുന്ദരിമാരുടെ മുടിയിൽക്കിടയിലോ, അമരശ്ചിമാരുടെ ബലിവേദിയിലോ, ഒടുവിൽ തമസഃപരമാം പദത്തിലോ എത്തിച്ചേരുന്ന ഈ പുവിന്റെ ജീവിതദുരന്തത്തിന്റെ ദുഃഖം, എല്ലാം വായിച്ചു

കഴിയുമ്പോൾ വളരെയേറെ കുറഞ്ഞുപോകുന്നില്ലേ? സംസ്കാരത്തിന്റെ തലത്തിൽ അതൊരു വിജയമായി എണ്ണാമെങ്കിലും ദുരന്തകവിത എന്ന നിലയ്ക്കു വീണപ്പവിന്റെ വില ഇതുകൊണ്ടു കുറഞ്ഞുപോകുന്നില്ലേ എന്ന ചോദ്യത്തിനു പ്രസക്തി ഇല്ലാതില്ല. നിരൂപകന്റെ ലക്ഷ്യം കുറൊന്നായതുകൊണ്ടാകാം ഇത്രത്തോളം തിരിഞ്ഞുനോക്കാത്തതു്. ആശാന്റെ മൂന്നു മുഖങ്ങൾ കാണിച്ചുതന്നതിൽ പരക്കെ അറിയാവുന്ന കാര്യങ്ങൾ വീണ്ടും പരമാശിക്നേതായിത്തോന്നാം. പക്ഷേ, ആശാന്റെ മഹാകവിത്വത്തിനു് അപ്പുബന്ധപീഠമായി നില്ക്കുന്നതു കവിത്വം മാത്രമല്ല, സാധനവും സേവനവും കൂടിയാണെന്നു വീണ്ടും വീണ്ടും പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ‘‘സ്വന്തം ജീവിതംതന്നെ ഒരു മഹാകാവ്യമാക്കുന്നവനാണ് ഒരു മഹാകവി’’ എന്ന മിൽട്ടന്റെ പ്രസ്താവനയെ ആശാനെപ്പോലെ, ഒരുപക്ഷേ, എഴുത്തച്ഛനൊഴിച്ചാൽ മറ്റൊരാൾ കവിയും ഇവിടെ അത്ര ഉൽകൃഷ്ടമായി ഉദാഹരിക്കുന്നില്ല. സാമൂഹ്യസേവനത്തിന്റേതിനെക്കാൾ സാധനയുടെ മുദ്രകളാകാം അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിൽ കാണുന്നത്. അതേസമയം ഒരു സമൂഹത്തിന്റെ ഉന്നമനത്തിനു പ്രവർത്തിക്കുകയും ശബ്ദിക്കുകയും ചെയ്തതിന്റെ സിംഹാസിരാശക്തി അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിതകളിൽ, പ്രതീക്ഷിക്കാത്തിടത്തുപോലും കാണുന്നുണ്ടു്. ‘നളിനി’യിലെ ദിവാകരൻ നളിനിയുടെ മരണത്തിനുശേഷം ലോകക്ഷേമോത്സുകനാകുന്നതും, ലീലയുടെ സഖിയായ മാധവി സന്യാസത്തിലൂടെ സേവനത്തിന്നൊരുങ്ങുന്നതും ഭാഗികമായ ഉദാഹരണങ്ങൾ മാത്രം. ദിവാകരനെപ്പോലെ കാല്പനികതയുടെയോ, കാര്യവിപാരത്തിന്റെയോ ഏതു് അധിത്യകകളിൽ നില്ക്കുമ്പോഴും ആശാന്റെ ദയാർദ്രമായ ദൃഷ്ടി മനുഷ്യസമൂഹത്തെ ‘നിജനീഡമാർന്നെഴും കാനനം ഖഗയുവാവുപോലെ’ ഉപലാളിക്കുന്ന ദൃശ്യം നിപുണനേത്രങ്ങൾക്കു കാണാൻ കഴിയും. അതുപോലെ ആത്മമന പ്രവണമായ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നായികാനായകന്മാരിൽ ആത്യന്തികമായി വിജയിച്ചതാരാണെന്നതിനെപ്പറ്റി

പക്ഷാൻതരമുണ്ടാകാം. നളിനി, ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകി തുടങ്ങിയ കാവ്യങ്ങളിലെല്ലാം യോഗാത്മകമായ ആത്മമെന്നത്തെ സർവ്വാപരി ആദരിച്ചുകൊണ്ടായിരുന്നു ആശാന്റെ നിലപാട്. മാതംഗിയായുള്ള സമ്പർക്കത്തിൽനിന്നു ഹൃദയം അല്ലമെന്നു ചലിച്ചുവശാവുന്ന ആനന്ദൻ ആത്മസംയമനം വീണ്ടെടുക്കുവാനായിരിക്കാം യോഗാസനസ്ഥനായത് എന്ന നിരൂപകന്റെ നിഗമനം ചിന്താബന്ധുരമെന്നേ പറയേണ്ടൂ. ധ്യാനനിമീലിതമായ ആനന്ദന്റെ മുഖം മാത്രമല്ല, ജീവിതത്തിൽ പലതവണ ഇതു ചെയ്യേണ്ടിവന്നിരിക്കാവുന്ന ആശാന്റെ മുഖവും ഞാൻ ഈ വരികളിൽ കാണുന്നു. ഒരു നിരൂപകൻ അത്യപൂർവ്വമായി ലഭിക്കാവുന്ന ഉറക്കൊഴികളിലൊന്നാണ് ശ്രീ ഷൊർണൂർ കാർതികേയന്റെ ഈ മതത്തിൽ ഉദ്യോതിക്കുന്നത്.

കാവ്യമേഖലയിൽ കൂടുതൽ കൂടുതൽ അഗാധതയിലേക്കു്, നിരൂപണരംഗത്തു് പൂർവാധികം ഉൽക്കണ്ഠിതരായിത്തീർന്നു് ആശംസിച്ചുകൊണ്ടു് ഈ യുവസുഹൃത്തിന്റെ രചനയെ സസന്തോഷം അവതരിപ്പിക്കട്ടെ.

ദേവസ്വം ക്വാട്ടേഴ്സ്
തൃശ്ശൂർ
5-8-1975

വൈലോപ്പിള്ളിൽ
ശ്രീധരമേനോൻ

പ്രസ്താവന

ചർച്ചാലോചനകളിലൂടെയും പത്രമാസികകളിലൂടെയും വെളിച്ചംകണ്ട ഏതാനും പ്രബന്ധങ്ങളാണ് ഈ പുസ്തകത്തിൽ സമാഹരിച്ചിട്ടുള്ളത്. 'കഥയുടെ കഥ', 'ആധുനിക നാടകങ്ങളിലെ പുതിയ പ്രവണതകൾ' തുടങ്ങിയ നിബന്ധങ്ങളിൽ അതാതു സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങളിലെ പ്രമുഖശില്പങ്ങളെ വിലയിരുത്താനുള്ള ശ്രമമാണ് നടത്തിയിട്ടുള്ളത്. 'ധർമ്മസങ്കടത്തിന്റെ ഇതിഹാസം', 'ആധുനികയക്ഷന്മാർ', 'മരണത്തെ മധുരീകരിച്ച കവി' എന്നീ പ്രബന്ധങ്ങളിൽ കുറേക്കൂടി സൂക്ഷ്മമായ പഠനവും സമഗ്രമായ വിചിന്തനവും കാണാം. നിവൃത്തിയുള്ളതോളം കൃതികളുടെ ആന്തരസൗന്ദര്യത്തെ അനാവരണംചെയ്യാനും മുതിന്നിട്ടുണ്ട്.

തൃശ്ശൂരിലെ ഒരു പ്രമുഖസ്ഥാപനമായ ബെസ്റ്റ് പ്രിന്റേഴ്സ് ഇയ്യുടെ കത്തിനശീകരണത്തോടെ കൂട്ടത്തിൽ 'അനാവരണം'ത്തിന്റെ ഫോറങ്ങളും അഗ്നികുലയായെന്നാണ് കരുതിയിരുന്നത്. ഭാഗ്യമെന്നു പറയട്ടെ, അവശിഷ്ടങ്ങളുടെ തിരപ്പിലിന്നിടയിൽ ഫോറങ്ങളെല്ലാം യാതൊരു കേടുംകൂടാതെ കണ്ടെടുക്കുകയുണ്ടായി. ഈ കൃതിയോടെനിന്നു കൂടി തൽ മമത തോന്നാൻ കാരണവുമിതാകാം.

സാഹിത്യജീവിതത്തിൽ എന്റെ അഭിവൃദ്ധി ആചാര്യനായ മഹാകവി വൈലോപ്പിള്ളി, ചിന്താബന്ധുവും കാവ്യസുന്ദരവുമായ ഒരുവതാരികകൊണ്ട് ഈ കൃതിയെ അനുഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തോടു് എനിക്കുള്ള കടപ്പാടും കൃതജ്ഞതയും വാക്കുകൾകൊണ്ട് വികൃതമാക്കാതെ ഹൃദയത്തിന്റെ ഉള്ളുകളിൽത്തന്നെ സൂക്ഷിക്കട്ടെ.

അനാവരണത്തിന്റെ അച്ചടി ഭംഗിയായി നിർമ്മിച്ച ബെസ്റ്റ് പ്രിന്റേഴ്സ് പ്രവർത്തകരോടും വിതരണച്ചുമതല ഏറ്റെടുത്ത എസ്. പി. സി. എസ്. പ്രവർത്തകരോടും എനിക്കു നന്ദിയുണ്ട്.

എന്റെ മറ്റു കൃതികൾക്കു് സഹായരീതിയിൽ ലഭിച്ച സൗമനസ്യപൂർണ്ണമായ സ്വീകരണം അനുസ്മരിച്ചുകൊണ്ടു് ഞാൻ ഈ 'അനാവരണ'വും അനുവാചകരുടെ കൈകളിലർപ്പിക്കുന്നു.

'അജന്ത', തൃശ്ശൂർ
4-12-1975

ചൊവ്വെഴുത്ത് കാർത്തികേയൻ

ധർമ്മസങ്കടത്തിന്റെ ഇതിഹാസം

മഹാഭാരതത്തിന്റെ അവസാനത്തോടടുപ്പിച്ചു ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു രംഗമുണ്ട്. കിരീടവും ചെങ്കോലും വലിച്ചെറിഞ്ഞു ധർമ്മപുത്രർ അനുജന്മാരോടു കൂടി മഹാപ്രസ്ഥാനമാരംഭിക്കുന്ന ദയനീയ ദൃശ്യമാണിത്. മനുഷ്യന്റെ കായവാങ്മനകർമ്മങ്ങളുടെ വൈഫല്യമാണു വ്യാസമഹാകവി ഈ മുഹൂർത്തത്തിൽ വായനക്കാരെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നത് ആദ്യം പരപ്പും ഇതത്തോളം അവകാശപ്പെടാനില്ലെങ്കിലും ഏതാണ്ടിതിനു സമാനമായ ഒരു അനുഭവമാണു 'കാല'ത്തിന്റെ അവസാനഭാഗത്തു നായകപാത്രമായ സേതുവിനു മുണ്ടാകുന്നത്.

കലീനതമാത്രം വിറർ കാശാക്കാത്ത ഒരിടത്തരം നായർ കടുംബത്തിലാണു സേതു പിറന്നത്. അമ്മയും ചെറിയമ്മയും അനുജത്തിയും അരിഷ്ടിച്ചാണു കഴിയുന്നതെങ്കിലും സേതുവിനു വളരെയേറെ സ്വപ്നങ്ങളുണ്ട്. ചണം, ചെവി, ഉയർന്ന വേഷുകൾ: ഇതിനൊക്കെയു

ഒരി അയാൾ പാടുപെടുന്നു. ആദർശങ്ങൾക്കു മാർക്കു ററിയെന്നറിയുമ്പോൾ അവയെല്ലാം വലിച്ചെറിയാൻ സേതു തയ്യാറാകുന്നു. ഇടയ്ക്കല്ല കരയ്ക്കു കിണതും വീണ്ടും കാലപ്രവാഹത്തിലൂടെ ഒഴുകിയും അവസാനമയാൾ ആശിച്ചതൊക്കെ ഏറക്കുറെ നേടിയെടുക്കുന്നു. എന്നിട്ടും അയാൾക്കു കന്നമാത്രം ലഭിച്ചില്ല-മനുശാന്തി. തന്റെ നേട്ടങ്ങളെല്ലാം നിസ്സാരവും നിഷ്പ്രയോജനവുമാണെന്നു സേതുവിനു് ഒടുവിൽ മനസ്സിലായി. അഭിവേദകൾക്കൂടി അറവുപോയതായിക്കണ്ട ആ പാവത്തിനു് എങ്ങനെയാണു മനുസ്വാസ്ഥ്യം ലഭിക്കുക? ബാലകുമാരങ്ങളിൽ സേതുവിന്റെ മനസ്സിന്റെയും ശരീരത്തിന്റെയും ഭർണ്ണലുങ്ങൾ അനുഭവിച്ചറിഞ്ഞ സൂമിത്ര അയാൾക്കു കയ്യെത്തിപ്പിടിക്കാൻ പറ്റാത്ത അകലത്തിലായിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. “സേതുവിനു് എന്നും ഒരാളോടെ ഇഷ്ടമുണ്ടായിരുന്നുള്ളു. സേതുവിനോടുമാത്രം” എന്നവർ മുഖത്തുനോക്കി പറഞ്ഞപ്പോൾ അയാൾ തികച്ചും മൂകനായിപ്പോയി. തങ്കമണിയോടൊത്തുള്ളൊരു വൈവാഹികജീവിതം സ്വപ്നംകണ്ടുകഴിഞ്ഞ സേതു അവർ രണ്ടു കുഞ്ഞുങ്ങളുടെ മാതാവായി അങ്ങകലെ ബോംബെയിൽ ജീവിക്കയാണെന്നും മനസ്സിലാക്കുന്നു. മാതാപിതാക്കളുടെ സ്നേഹസാഗ്രാജ്യവും അയാൾക്കു നഷ്ടപ്പെട്ടുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. പരളകതയായ ലളിതയുടെ ഭർത്താവാണ്യാളിനു്. പക്ഷേ, അവിടെയും സേതുവിനു് അയ്യേമില്ല. ശയനീയശായി എന്നതിൽക്കുറവിത്തു് അയാളുടെ ഹൃദയത്തിന്റെ വേദനകൾ പകരാൻ കെൽപ്പുള്ള ഇണയായി ഉയരാൻ ലളിതയെക്കൊണ്ടായില്ല. കോടതിവിധിക്കുവേണ്ടി കാത്തുകിടക്കുന്ന, എന്തുപൊളി വിളിക്കണമെന്നറിയാതെ

വിഷമിക്കുന്ന കുട്ടികളുടെ അച്ഛനാണയാർ. ഇങ്ങനെ പേരിനെല്ലാമുണ്ടായിരിക്കെ ഒന്നുമില്ലാതെ ദുഃഖിക്കുന്ന, ആർക്കുമില്ലാത്തതിനിടയ്ക്കും ഒറ്റപ്പെട്ടുപോകുന്ന, സമൃദ്ധിയുടെ മധ്യത്തിലും നിത്യഭാരമേറിയതാക്കുന്ന അശ്വനായ, അസ്വസ്ഥനായ, നിത്യമൃകനായ ആധുനികമനുഷ്യന്റെ പ്രതിനിധിയായിട്ടാണു സേതു നമ്മുടെ മുന്നിൽ വന്നുനിൽക്കുന്നത്. അമ്പലത്തിലും കൈവത്തിലും വിശ്വാസമില്ലെങ്കിലും അയാൾ ഉള്ളുകൊണ്ടു് ഉറക്കെ ഇങ്ങനെ പ്രാർത്ഥിച്ചുപോകുന്നു: “ഒരിക്കൽക്കൂടി, ഒരിക്കൽക്കൂടി ഒരവസരംതരൂ.” എന്തിനുള്ള അവസരം? തെറ്റുകൾ തിരുത്താനുള്ള അവസരം. ചെയ്തുകാര്യങ്ങൾ കുറെക്കൂടി ഭംഗിയിൽ ചെയ്യാനുള്ള സന്ദർഭം. പക്ഷേ, ആക്കാണതിനുള്ള ഭാഗ്യം ലഭിക്കുക? ആർക്കുമുണ്ടാവില്ല. കാലപ്രവാഹത്തിൽ വേരറുവീണുപോയ ഒന്നിനുമില്ല ഉയിർത്തെഴുന്നേല്പ്. അതാണു മനുഷ്യന്റെ ഏറ്റവും വലിയ വേദനയും.

മനുഷ്യൻ ഒരു സാമൂഹികജീവിയാണെന്നു പറയാറുണ്ടു്. കേൾക്കാൻ ഇമ്പമുള്ളൊരാശയം. പക്ഷേ, സത്യം മറിച്ചാണു്. അവനെന്നും ഒറ്റപ്പെട്ടവനാണു്. ജീവിതമെന്ന മഹാപ്രസ്ഥാനത്തിൽ ഒരോരുത്തരും അവരവരുടെ സ്വപ്നങ്ങളുംപേരി നടന്നുപോകുന്നു. പാപഭാരം താങ്ങാനാകാതെ വരുമ്പോൾ പിടഞ്ഞുവീണു മരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. “മനുഷ്യൻ മരിക്കുന്നു. ഏകനായി മരിക്കുന്നു” എന്നു സി. പി. സ്റ്റോ പറഞ്ഞതു് അക്ഷരപ്രതി ശരിയാണു്. പിറന്നുവീണുവീട്ടിൽ അവൻ അതിഥിയാണു്. ഏകനാണു്. നാദിത്തരം ന്യായംപോലും അറുപോയിരിക്കുന്നു. കൂടപ്പിറപ്പുകൾക്കു കൂടി അവന്റെ ഭാഷയോ, വികാരവിചാരങ്ങളോ

മനസ്സിലാവുകയില്ല. അവന്റെ ഏടയനീളവൃതകളിലേക്ക് ഒളിഞ്ഞുനോക്കാൻ മറുഭൂമിയിൽ താല്പര്യമില്ല; സമയമില്ല. കാരോരുത്തരും അവരുടെ സ്വർഗ്ഗം പണിയാനുള്ള തിടുക്കത്തിലാണ്. ഈ പരമാർത്ഥ മറിയുന്നുവെന്നതാണ് സേതുവിന്റെ പരാജയം. അപ്പൻ സ്നേഹമൂർന്ന സ്വരത്തിൽ ഒരിക്കലൊരിക്കലും അവനെ വിളിച്ചിട്ടില്ല. കടപ്പാടു തീർക്കുന്നതിൽ മാത്രമേ അദ്ദേഹത്തിന് താല്പര്യമുള്ളൂ. പഠിക്കാൻ പെലവാക്കുന്ന തുക പലിശയ്ക്കുവേണ്ടി ബാങ്കിൽ നിക്ഷേപിക്കുന്ന പണമാണെന്ന് അപ്പൻ വിശ്വസിക്കുന്നുണ്ടെന്ന് സേതുവിനറിയാം. അമ്മയ്ക്കും സേതുവിന്റെ ചിന്താഗതികൾ മനസ്സിലാക്കാനാവില്ല. പത്താംക്ലാസ്സിൽ പാസായി ലോകമുഴുവൻ പിടിച്ചടക്കിയ ആത്മഭാഗ്യത്തോടെ വരുന്ന മകനെ ആശീർവ്വദിക്കാൻ അവർക്ക് അറിഞ്ഞുകൂടാ. അതിന് ആ പാവത്തെ കുറുപ്പെടുത്തു നീക്കം ശരിയല്ല. സുമിത്രയും സേതുവിന്റെ ഏടയം തൊണ്ടു പിളർന്നു കണ്ടിട്ടില്ല. “എനിക്ക്-ഏനിക്കു നിന്നെ ഇഷ്ടമായിരുന്നു” എന്ന് അടക്കിപ്പിടിച്ച വാചാലതയോടെ അയാൾ പറഞ്ഞതുകൊണ്ടും പ്രയോജനമുണ്ടായിട്ടില്ല. തങ്കമണിക്കും ലളിതയ്ക്കും അയാളുടെ ജീവിതത്തോടടുക്കിപ്പോകാനും കഴിഞ്ഞില്ല അതേ, ജീവിതത്തിന്റെ തോണിയിൽ സേതു എന്നും തനിച്ചാണ്. മകന് മൂണ്ടിക്കാണിച്ചപ്പോലെ രാധ-രാധകാര്യം. അതിഭീകരമായ ഈ ഏകാന്തതയും അന്യഥാപര്യം നോവലിന്റെ പല ഭാഗത്തായി മൂണ്ടിക്കാണിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. സേതു വേദനയോടെ പറയുന്നതിന്റെ ന്യായം: “ചങ്ങാതി, കാരണമൊന്നുമില്ലാത്ത ഏകന്റെ വീട്ടിൽ ഞാൻ അപരിചിതനാവുന്നു.” ഗ്രാമ

സേവകന്മാരുടെ ട്രെയിനിംഗ് ക്യാമ്പിൽവെച്ചും അയാൾ ഈ പരമാർത്ഥം മനസ്സിലാക്കുന്നുണ്ട്. “വലിയൊരു നട്ടക്കമ്പോൾ സ്വയം ശപിച്ചു. എപ്പോഴും ഞാൻ അറിയാതെത്തീരുന്നു.”

അവനവനെക്കുറിച്ചുള്ള അജ്ഞത എന്നതെന്തെങ്കിലും കൂടുതലായി ഇന്ന് മനുഷ്യനെ അലട്ടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. താനാരാണ്? തന്റെ മുഖഭാവമെന്ത്? ലക്ഷ്യമെന്ത്? ഇതൊന്നുമറിയാത്ത ശാസ്ത്രമനുഷ്യൻ ഉത്തരങ്ങളെ മനോഹസിച്ചുവെക്കുക തീർന്നുവെക്കുന്നു. പിടികിട്ടാത്ത ചോദ്യങ്ങളാണവ. ‘കാല’ത്തിലെ സേവകന്റെയും ഇത്തരം പ്രശ്നങ്ങൾ വേട്ടയാടുന്നുണ്ട്. ആത്മാർത്ഥമായി സ്നേഹിച്ച ഹരിദാസന്റെ കത്തുകൾ കിട്ടാൻ താനാഗ്രഹിക്കുന്നുണ്ടോ? എന്നു സേതു സംശയിക്കുന്നു. ഉണ്ടെന്നു സ്വയം വിശ്വസിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നു. സുമിത്രയോടു സേതുവിനുണ്ടായിരുന്നതു കാമമോ? പ്രേമമോ? പ്രേമമായിരുന്നുവെങ്കിൽ തങ്കമണിയോടു തോന്നിയിരുന്നതോ? കാമമാണെന്നു തീർത്തുപറയാൻ തെളുക്കമുണ്ട്. സുമിത്രയെ മാധവമാമൻ വിവാഹം കഴിക്കുന്നുവെന്നു കേട്ടപ്പോഴും അവർ മററാരിടത്തു പാർക്കുന്നുവെന്നറിഞ്ഞപ്പോഴും സേതു അസ്വസ്ഥനാകുന്നു. പാർക്കുന്നതിനുള്ള ചെറുപ്പക്കാരുടെ കാനിടയുള്ളതുകൊണ്ടാണെന്നു പറഞ്ഞുനിൽക്കും. സ്വത്തുക്കൾ സ്വന്തമാക്കാനുള്ള കൈലികവാസനയാണിതെന്നും പറയും. എന്നാൽ സുമിത്ര സേതുവിന് ഒരു ഉപഭോഗവസ്തുമാത്രമല്ല. അയാളുടെ അന്തരാത്മാവിനെ അല്പമെങ്കിലുമറിയുന്നതു അവളാണ്. മാത്രമല്ല. “സുമിത്ര എന്നിരിക്കുമല്ല” എന്നാൽ ആവർത്തിച്ചുപറയുന്നതുതന്നെ അവളെ അയാൾ ആത്മാർത്ഥമായി സ്നേഹിക്കുന്നുവെന്നതിനുള്ള

തെളിവാണു്. പറിച്ചുമാറ്റാൻ പറ്റാത്തവിധത്തിൽ അവൾ സേതുവിന്റെ ജീവിതത്തിൽ വേരൂന്നിക്കഴിഞ്ഞിരുന്നു. ബിമൽമിത്രയുടെ നോവലിലെ (വിലയ്ക്കുവാങ്ങാം) സതി: “ഭീപ എന്റെ ആരുമല്ല” എന്നു പറയുമ്പോൾ നമുക്കറിയാം ഭീപാങ്കുരസെൻ അവളുടെ എല്ലാമെല്ലാമാണു് എന്നാണവൾ പറയുന്നതെന്നു്. സുമിത്രയെക്കുറിച്ചുള്ള കാമകൾ ഹൃദയത്തിൽനിന്നു കടഞ്ഞുകുളയുമ്പോഴെല്ലാം സേതു അവളെ അഷ്ടബന്ധമിട്ടുറപ്പിച്ചു യാണെന്നു പറയുന്നതായിരിക്കും യുക്തിസഹം.

സേതുവിനു തന്റെ പെരുമാറ്റത്തെക്കുറിച്ചും ഒരു തീർപ്പുകല്പിക്കാനാവുന്നില്ല തങ്കമണിയുടെ കത്തു് വളരെ നാൾക്കുശേഷം കയ്യിൽകിട്ടിയപ്പോൾ അതു വായിക്കാതെ, മദ്യത്തിന്റെ ഗന്ധമുള്ള കിടപ്പുമറിയിൽ കറുത്ത രാത്രികളുടെ കറുപ്പുരണ്ടുമെത്തയിൽ കിടന്നുകൊണ്ടു കരഞ്ഞതു സ്വന്തം അധഃപതനത്തെക്കുറിച്ചോത്തോ? അതോ, തങ്കമണിയുടെ ഭയനീയതയെക്കുറിച്ചോത്തോ? അതുപോലെ, ഒന്നരയുറപ്പികയുടെ വാടകമറിയിലിരുന്നുകൊണ്ടു മരണത്തെപ്പറ്റിയാലോപിച്ച സേതു എന്തുകൊണ്ടാത്താതെ പെയ്തില്ല? ജീവിതപ്രേമമാണോ അതിനുള്ള ഹേതു? അതോ, മരണത്തിന്റെ അർത്ഥശൂന്യതയോ? എല്ലാം കൂടിക്കഴഞ്ഞ പ്രശ്നങ്ങളാണെന്നു പറയാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണു സേതുവിനെ തിരിച്ചറിയാൻ വിഷമിച്ച സ്വാമിയോടു് അയാൾ ഇങ്ങനെ പറഞ്ഞതു്: “സ്വാമിയെ കുററുപെടുത്തുന്നില്ല. പലർക്കും മനസ്സിലാവാറില്ല റൂമെയ് റു്. എന്നിരിക്കതന്നെ എണ്ണ മനസ്സിലാവാറില്ല.” എന്തൊരു ക്രൂരസത്യം!

ആദ്യതവീഹീനമായ ഒരു പ്രവാഹത്തെപ്പോലെ അതിലൂടെ ഒഴുകുന്ന കൊതുസ്യവള്ളമാണ് ജീവിതം. ഒഴുകിപ്പോകുന്നതിനെ തുടങ്ങാൻ വിഷമമാണ്. കാലത്തെ മറികടക്കാനാവില്ല. കാലത്തിനൊത്തു ജീവിതത്തെ കരുപ്പിടിപ്പിക്കാനേ പാറൂ. സനാതനമായ ഈ ആശയം എം. ടി. വാസുദേവൻനായർ ഈ നേരവലിൽ അതിവിശേഷമായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'കാല'ത്തിലെ നടി കവിഞ്ഞൊഴുകുന്നതും വാറിക്കടക്കുന്നതുമെല്ലാം പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുമാണ്. പുഴ കടന്നാണ് സേതു കോളേജിലേക്കുപോകുന്നത്. ആ താഴ്ന്നുപറത്തുകാരൻ പാരമ്പര്യങ്ങളെയും വിശ്വാസ പ്രമാണങ്ങളെയും പിൻതള്ളിക്കൊണ്ടേ അങ്ങനെ ചെത്തുന്നൊരു ജീവിതത്തിന്റെ തോണിയിൽ തന്നിട്ടെ കയറിയിരുന്നുകൊണ്ടാണ് സേതു കാലത്തിന്റെ പ്രതീകമായ പുഴ കടക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. കാലത്തെ മറികടക്കാനുള്ള വ്യഗ്രതയാണിതിൽ തന്നിട്ട കിട്ടിയ വിദ്യകൊണ്ടും അനുഭവജ്ഞാനംകൊണ്ടും കാലത്തെ കീഴ്പ്പെടുത്തി എന്നയാൾ വിശ്വസിക്കുകയും ചെയ്യും. വരണ്ട മണൽത്തീട്ടയിലൂടെ വർഷങ്ങളുടെ ആയിരം പ്രവാഹങ്ങൾ കടന്നുപോയശേഷം പിറന്നുവീണ മണ്ണിൽ തിരിച്ചെത്തിയപ്പോൾ താൻ പരാജയപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്നു സേതുവിനു ബോധ്യം വന്നു കോളേജിലേക്കു പോകുമ്പോൾ വെള്ളം നിറഞ്ഞു നിന്നിരുന്ന പുഴ ഇപ്പോൾ വരണ്ടുകഴിഞ്ഞു. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ "എന്റെ പുഴ പിന്നിൽ ചോര വാണുവീണ ശരീരംപോലെ ചലിക്കാൻ കഴിയില്ല" എന്നു സേതു പറയുന്നതു തികച്ചും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

കാലത്തിന്റെ കഴിയിലെ കളിപ്പാട്ടുമാണ് കാലം

ഷ്യൻ. ബ്രഹ്മാണസപാഠപപ്പക്കളെപ്പോലും ഞെട്ട് അറുത്തുവീഴ്ത്താൻ കാലത്തിന്റെ കനത്തകാരങ്ങൾക്കു കെൽപ്പുണ്ട്. വിധിയുടെ വാമതമാണ് എവിടെയും. മനുഷ്യൻ പോകാനുള്ള തോണി എന്നും മറകരയിലും, വണ്ടിയെന്നും സെക്കൻഡ് ലൈനിലുമാണ്. ലെവൽ ക്രോസിനുമുന്നിൽ വാഹനത്തിൽ കാത്തിരിക്കുമ്പോൾ ഗെയ്റ്റ് തുറക്കുന്നതു മറവശത്താണ്. ഹതഭാഗ്യനായ അവൻ ഇപ്പറം തുറപ്പിക്കാനുള്ള ശക്തിയില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണു പഴയൊരു നായർ തറവാടിന്റെ തളത്തിലിരുന്നുകൊണ്ടു തർക്കത്തരം പറഞ്ഞു താനോന്നിത്തം കാണിക്കുന്നതിനിടയ്ക്കു കിനാവുകളും വർളുന്ന സേതു കാളത്തിലെ നരക്കട്ടപോലെ കഴുകിയൊഴുകി എവിടെയൊക്കെയോ എത്തിച്ചേന്നത്. ഗ്രാമസേവകരുടെ ട്രെയിനിംഗ് ക്യാമ്പിൽ, വയനാട്ടിലെ കാപ്പിത്തോട്ടത്തിൽ, ഹാജിയുടെ പെട്രോൾബങ്കിൽ, ചുളുകളി നടത്തുന്ന കാർണിവൽസംഘത്തിൽ, മുതലാളിയുടെ പാപ്പിടത്തിൽ, സ്വാമിനിയായിരുന്ന ലളിതയുടെ കിടപ്പറയിൽ-ഇങ്ങനെ പലടത്തും പല വേഷത്തിലും അയാൾ ചുറ്റിത്തിരിഞ്ഞു. എന്നിട്ടും എവിടേയും അയാൾക്ക് അഭയം ലഭിച്ചില്ല. സ്വന്തമായ വിലാസവും അയാൾക്കുണ്ടായില്ല. ഒടുവിൽ ഓടിത്തളന്ന് ആത്മാവുമായി സ്വന്തം നാട്ടിലേക്കു തിരിച്ചുവന്നപ്പോഴോ? ആ ശാലഭദ്രമിയും വരണ്ടുപോയിരുന്നു. ഇങ്ങനെ മണ്ണുവിണ്ണു നഷ്ടപ്പെട്ടു, കെയിൻ എന്ന ബൈബിൾ കഥാപാത്രത്തെപ്പോലെ, ഭൂതവുണ്ടാവിയും നഷ്ടപ്പെട്ട സേതു വരണ്ടു മണൽത്തീട്ടയിലൂടെ ഓടിനടക്കുകയാണ്. സുമിത്രയുടെയും തങ്കമണിയുടെയും

എം. സ്റ്റേഫൻ തെരിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന പഴയ പാത്രം അമ്മയുടെ വെട്ടുവാളാണെന്നു കണ്ടു.

നായകപാത്രമായ സേതുവിനെക്കൂടാതെ നിറപ്പ കിട്ടാൻ നിരവധി കഥാപാത്രങ്ങൾ കാലത്തിന്റെ തീരത്തു പിന്നെയുമുണ്ട്. മാച്ചാലും മായാത്ത വ്യക്തിത്വമുള്ളവർ. “സ്റ്റേഫൻലേ എന്നിങ്ങനെ വിശ്വാസമുള്ള കടപ്പാടുകൾ വേണ്ട. എട്ടുനൂറ്റാണ്ടും കടപ്പാടാണു്. നമ്മൾ തമ്മിലായാൽക്കൂടി” എന്നു മുഖത്തടിച്ച കട്ടിൽ, സ്റ്റേഫൻമാളിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു പാഞ്ഞു കരിയായിച്ച മുഖവുമായി കടന്നുപോകുന്ന കൃഷ്ണൻകുട്ടി, കടപ്പാടിൽ മാത്രം വിശ്വാസമുള്ള സേതുവിന്റെ പിതാവു്, അനജത്തിയെ സ്റ്റേഫൻ് അറക്കുകയോണ്ടി വിരൂപിയായ പേച്ചിയെ (ദേവിയെ) സംബന്ധം ചെയ്യേണ്ടിവന്ന മാധവമ്മ, ആനപ്പാർത്തിരിക്കാൻ കടന്നു കടന്നു ഉണ്ണുന്നവൃത്തി, അശോകവനത്തിലെ സീതയുടെ അടുത്തിരിക്കുന്ന രാക്ഷസിയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന കുഞ്ഞാത്തോലു് തുടങ്ങിയവരെല്ലാം വായനക്കാരന്റെ സഹാനുഭൂതിയുണ്ടു വളരെ നാൾ അവന്റെ മനസ്സിൽ തങ്ങിനില്ക്കുന്ന കാര്യത്തിൽ തക്കമില്ല.

ധാർമികമൂല്യങ്ങൾ, രാഷ്ട്രീയാഭർശങ്ങൾ എന്നിവയുടെ പരസ്യപ്പലകയായിരുന്നു വളരെക്കാലം നമ്മുടെ നോവലുകൾ. വാക്കു കൂട്ടിവായിക്കാനറിയാത്ത കുട്ടികൾ മുദ്രാവാക്യം വിളിക്കുന്നതു നാം കണ്ടു സഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഈ ദോഷം എം. ടി. യുടെ നാലു ലത്തുകൂടിപോലും പോയിട്ടില്ല. മുൻപറഞ്ഞ ഒന്നിന്റെയും കഴലുത്തുകാരനാകാൻ അദ്ദേഹം മെനക്കെട്ടിയിട്ടില്ല. കൃത്യമായതാണു് കടക്കിട്ടു കെട്ടിയ കപ്പായമുറിക്കു് ഉള്ളു് മനുഷ്യനെയാണു് അദ്ദേഹം എന്നും അവതരി

പിടിച്ചിട്ടുള്ളത്. കനസ്സിന്റെ അപ്പൂരിയാവിഷ്കരണി
 ക്കൊന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന് കൂടുതൽ താല്പര്യമെന്നും മൃ
 ണ്ടിടിക്കാണിരിക്കേണ്ടതുണ്ട്. 'അസുരചിന്തി'ലെ ഗോവി
 നടൻകുട്ടി ഇപ്പറഞ്ഞകാര്യം തീർത്ത് തെളിയിക്കുന്നു.
 താഴെത്തല ഗോവിന്ദൻകുട്ടി തുടക്കത്തിൽ ഹിന്ദുവു
 നായരുമായിരുന്നു. കറെ കഴിഞ്ഞപ്പോൾ അയാൾ അ
 ബുദ്ധ്യയെന്ന മുസ്ലിമാനായി. ഒടുവിൽ മതവും ജാതി
 യും രാഷ്ട്രീയ സിദ്ധാന്തങ്ങളുമായൊക്കെ കയ്യൊഴിച്ചു. ക
 ല്ലകടിയനും കള്ളനും ഭീകരനുമായിത്തീർന്നു, നാട്ടുകാ
 രുടെ കണ്ണിലധാരം. പക്ഷേ, ഉറയ്ക്കിയ മനുഷ്യനെ
 ഇവിടെയാണു എം. ടി. കാണിച്ചുതന്നത്. നടപ്പു
 നത്തിൽ മരിച്ചവരുടെ ശവശരീരങ്ങളെ അർദ്ധരാത്രി
 യിൽ ആരുമറിയാതെ, ജാതിമതഭേദംകൂടാതെ മറവു
 ചെയ്ത് പകൽമുഴുവൻ നെല്ലുകത്തിയും കഴിയുന്ന ആ വ
 ലിയ മനുഷ്യനമാത്രമേ "ഒരു മനുഷ്യക്കുട്ടിപ്പേ, ചാവറ
 തെ കീടക്കുട്ടെ എന്നുമാത്രം കരുത്യാമതി" എന്നു ശേ
 ഖരൻനായരുടെ മുഖത്തുനോക്കി പറയാനൊക്കൂ. ത
 ന്നോടു് അളിയനും പെങ്ങളും കാണിച്ചു നെറികേടി
 ന്റെ പ്രതീകമായ ആ സന്തതിയെ ഗോവിന്ദൻകുട്ടി
 വെറുക്കുന്നില്ലെന്ന കാര്യവും ഇവിടെ പ്രത്യേകം കാർമ്മി
 ക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയുടെ തോളയച്ചയില്ലെ
 ക്കിലും സേതുവിലെ മനുഷ്യന്റെ ചിലചില മുഖങ്ങളെ
 വാസുദേവൻ നായർ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. കുറുക്കളും
 കുറവുകളും വേണ്ടുവോളം ഉള്ളതുകൊണ്ടാണു നമുക്കുയർ
 ഭോക്, അടുപ്പം തോന്നുന്നത്. ഇരുട്ടും വെളിച്ചവും കെ
 ട്ടുപിണഞ്ഞു കിടക്കുന്നതാണല്ലോ മനുഷ്യജീവിതം.
 യാതൊരോപ്പുക്കേടമില്ലാത്ത ജീവിതങ്ങൾ ലോകത്തി

വലിയൊരു സാഹചര്യങ്ങളുടെ സമ്മർദ്ദം കൊണ്ട് സേതു കടിയനും സ്നേഹാലാതകനുമെല്ലാം തന്നെ. തങ്കമണിക്കുവേണ്ടി അയാൾ ആരുമറിയാതെ കണ്ണനീർ വാർന്നു മുഴുക്കുന്നു. കറകളുണ്ടാക്കിയ ആർക്കുവേണ്ടി ജീവിതത്തിലിറങ്ങിയ ആ ചെറുപ്പക്കാരൻ ഒടുവിൽ തെല്ലൊരു അപ്രായോഗികമെന്നു കണ്ടു വലിച്ചെറിഞ്ഞു. ടി നന്ദകുമാറിന്റെ കഥാപാത്രത്തെപ്പോലെ ഏതെങ്കിലും രക്തമില്ലാത്ത മനുഷ്യനായിത്തീർന്നുണ്ടെന്നുള്ളതു ശരിതന്നെ. അതേ സമയം അയാൾ പശ്ചാത്താപിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഫിനിഷ് ചെയ്തപ്പോൾ സ്വന്തം ചിതയിൽനിന്നും ഉയിർത്തെഴുന്നേൽക്കാൻ കൊതിക്കുന്നുമുണ്ട്. കഴിയുന്നില്ലെന്നുമാത്രം. ഈ സവിശേഷതയുള്ളതുകൊണ്ടാണ് സേതു സാധാരണ മനുഷ്യന്റെ തെളിച്ചമുള്ള പ്രതിനിധിയായി മാറുന്നത്.

കരളിൽ കണ്ണനീരും കഴിമടങ്ങളുമൊളിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് അനന്തവിശാലമായ ലോകത്തിന്റെ ഒരു കോണിൽ ഒതുങ്ങിക്കൂടാനാഗ്രഹിക്കുന്ന പ്രണിതാത്മാക്കളെ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് വാസുദേവൻനായർ താല്പര്യമെന്നു തോന്നുന്നു. നോവിന്റെ കഴകങ്ങൾ കൊത്തിവലിക്കുന്ന ഹൃദയവുമ്പേരി ജീവിതത്തിന്റെ പൊള്ളുന്ന പാറയിൽ മലനടിച്ചുകിടക്കുന്ന 'ആധുനിക പ്രൊമിത്തിയൂസുക'ളെന്നും അവരെ വിശേഷിപ്പിക്കാം. ഭൂഖത്തത്തിന്റെ വേട്ടാളങ്ങൾ ഉള്ളിൽ ചിരകുടിച്ചു ശബ്ദമുണ്ടാക്കുമ്പോഴും അവർ ഒരിക്കലും വാചാലരായില്ല. ചിരിക്കാനവർക്ക് അറിഞ്ഞുകൂടാത്തപ്പോഴും തോന്നിപ്പോകും. അവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കണ്ണനീർക്കുടലിന്റെ നരമാത്രമാണ് ചിരി. 'ചിരിയുടെ വില' എന്ന കഥയിലെ കള്ളനെ ഇവിടെ കണ്ടു.

‘വളത്തുമുഗങ്ങൾ’ലിലെ ജാനമ്മ, ‘കാളവും തീർവ്വം’കെന്നതിലെയെ ബാപ്പട്ടി, ‘മഞ്ഞി’ലെയെ വിമല എന്നിങ്ങനെ വേദനിക്കുന്ന എത്രയെത്ര മനുഷ്യാത്മാക്കളെയെയാണ് ഈ ട്രേഡ് മലയാളികൾക്കൊട്ടിക്കൊടുത്തിട്ടുള്ളത്! ‘കാല’ത്തിലുമുണ്ട് ഇതുപോലുള്ള നിരവധി ഉദാഹരണങ്ങൾ. ചിലിക്കുന്ന താജ് മഹലായ നളിനിയെ മാത്രമെടുത്താൽമതി. കൃഷ്ണാനിയെ പ്രേമിച്ചതിന്റെപേരിൽ കോളേജ് വിദ്യാഭ്യാസമുപേക്ഷിക്കേണ്ടിവന്നനളിനി, എം. ടി. യുടെ തുലികയിൽ വിരിഞ്ഞ രണ്ടാമത്തെ ഇരട്ടിന്റെ ആത്മാവത്രെ. “മഴയത്തുകതിർന്നുപോയ കളത്തിൽ മണ്ണിൽ കതിൻപോയ ഇന്നലത്തെ പൂക്കളും പോലെ വാടിനില്ക്കുന്ന” നളിനിയെ അവതരിപ്പിക്കാൻ എം. ടി. യെപ്പോലുള്ള ഒരു എഴുത്തുകാരനാത്രമേ കഴിയൂ. അത്തരം എഴുത്തുകാരൻ പ്രസാദാത്മകനാവുക എന്നതും എളുപ്പമല്ല.

‘കാല’ കർത്താവിന്റെ കഥാപാത്രനിർമ്മിതിയിലുള്ള പ്രത്യേകത സവിശേഷപഠനമർഹിക്കുന്നുണ്ട്. എം. ടി. യുടെ എല്ലാ കഥാപാത്രങ്ങളിലും കാണാം ശാരീരികമായ ചില പ്രത്യേകതകൾ. കറുത്ത പുള്ളിമുള്ള ബ്ലൗസ്, കാതിൽ മണിയും, എഴുന്നെല്ക്കുന്ന പല്ലകളുമുള്ള കട്ടേടത്തി, മാത്രത്ത് കശുവണ്ടിച്ചുണയുടെ പൊള്ളലുള്ള ചെറുക്കൻ (പടക്കം എന്ന കഥ) എല്ലന്തിയ കയ്യിൽ നിറയെ രോമങ്ങളുള്ള ദേവ, ചീവ്രൻകണ്ണുള്ള കാർത്തുഗായനി, വെറിലക്കെ പിടിച്ച പല്ലുള്ള ഉണ്ണിനമ്പൂതിരി, മുഖത്തു വെട്ടിന്റെ കലയുള്ള തടിച്ചുകുറുകിയ രാമൻ എന്നിങ്ങനെ മിക്ക കഥാപാത്രങ്ങൾക്കുമുണ്ട് എടുത്തുപറയാവുന്ന എന്തെങ്കിലും പ്രത്യേകത. ശരീരത്തിന്റെ മാത്രമല്ല ചെരുമാറ്റ

ത്തിന്റെയും സവിശേഷതകൂടി വാസുദേവൻ നായർ വായനക്കാർക്കു പറഞ്ഞുകൊടുക്കും. 'ഇരുട്ടിന്റെ ആ താവി'ൽ, 'സൂത്രക്ഷയം, സൂത്രക്ഷയം' എന്നൊക്കെ ഉരുവിടുന്ന ഒരു മുത്തശ്ശിയുണ്ട്. അതുപോലെ മൂക്കു പൊടി വലിച്ചുകയറി ബോഡീസമാത്രമിട്ടുകൊണ്ടു ലഹളയുണ്ടാക്കാനൊരുങ്ങിനില്ക്കുന്ന ഒരു ചെറിയമ്മ യുണ്ടു് 'കാല'ത്തിൽ.

കറുപ്പിന്റെയും ഗന്ധത്തിന്റെയും കാര്യകണക്കു എം. ടി. വാസുദേവൻനായരെന്ന് തോന്നുന്നു. കറുത്ത ബ്ലൂസ്, കയ്യിൽ കരിവള, കറുത്ത മറക് ഇതൊക്കെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നായികമാരിൽ പലർക്കുമുണ്ടു്. വേശ്യയുടെ കയ്യിൽപോലും കറുത്ത റബ്ബർവളയാണു്. ആകാശം കറുത്ത കണ്മഷിപ്പെപ്പാണു്. 'കാല'ത്തിലെ ലളിതയ്ക്കു മാത്രമല്ല അവളുടെ മൂത്ത മകൾക്കുകൂടി കവിളത്തു കറുത്ത അരിമ്പാറയുണ്ടെന്നു് എം. ടി. എടുത്തുപറയുന്നു. ശ്യാമലാവണ്യം മലയാളികളെ ഇത്രയേറെ അനുഭവിപ്പിച്ച മറ്റൊരു കാമികനുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഗന്ധത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും അദ്ദേഹം ഒരനന്യായമാണു്. നായികമാരുടെ മുടികൾക്കു കാച്ചിയ എണ്ണയുടെ മണമാണു്. പ്രായംചെന്നവരുടെ കിടപ്പറയ്ക്കു തൈലത്തിന്റെയും കഴമ്പിന്റെയും ഗന്ധവും. സൈനബയുടെ നിശ്വാസത്തിനു് ഇലഞ്ഞിപ്പൂവിന്റെ മണമുണ്ടു്. (ഓളവും തീരവും) തങ്കമണിയുടെ മുടിക്കു മുല്ലമാലച്ചുരുളിന്റെ നേർത്ത ഗന്ധമാണെങ്കിൽ അവളുടെ കഴുത്തിനു ചന്ദനസോപ്പിന്റെ മണമാണു്. സുഗന്ധംമുഴുവൻ ഉള്ളിലൊതുക്കിവെച്ച പൂക്കൊട്ടാണവളെ അവരെ എം. ടി. പറയുന്നു. വാക്കിനും കാലത്തിനും ഇരുട്ടിനുമൊക്കെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നോട്ടത്തിൽ

ഗന്ധമുണ്ട്. സുധീർകമാറിന്റെ വാക്കിനു (മഞ്ഞു) സീഗററിന്റെ മണമാണെങ്കിൽ തീവണ്ടിപ്പാളയത്തിനു ടയർ കരിയുന്ന മുതൽ സേതുവിന്റെ വീടിനു് ഇരുന്നൂറുത്തര തൂണികളുടെയും നന്നത്തെ ഇരുട്ടിന്റെയും അസുഖകരമായ ഗന്ധവുമുണ്ടാകുമ്പോൾ ഇങ്ങനെ എല്ലാവസ്ഥകളുടെയും നിറവും മണവും ആസ്വാദകരെ കൊണ്ടു് അനുഭവിപ്പിക്കുന്ന ഈ കാമികനെ നിറകാമികനെന്നും ഗന്ധകാമികനെന്നും വിളിക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. പദാർത്ഥങ്ങളുടെ ബാഹ്യാഭ്യന്തര സൗന്ദര്യം ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ഒരേഴുത്തുകാരനാത്രമേ ഈ വിശേഷണം ചേർക്കാനൊക്കൂ.

ആധുനിക മനശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റെ സഹായത്തോടുകൂടി വ്യക്തികളുടെ അന്തർഭാവങ്ങളെ കലാപരമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നതിൽ എം. ടി. കൃതഹസ്തനാണ്. ദേവവിനെ വിവാഹം കഴിക്കേണ്ടിവന്ന സന്ദർഭത്തിൽ മായവൻനായർ കാണുന്ന സ്വപ്നം അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിക്കുന്നതു മനസ്സിരുത്തി വായിക്കണം. ദേവവും ഉണ്ണിനമ്പൂതിരിയും തമ്മിലുള്ള ലൈംഗിക വേഷ്ഠനേരിട്ടുകണ്ട മായവരാനു കൊക്കിരണിയിൽനിന്നു വെള്ളം തേവുമ്പോൾ കയ്യിരി പൊട്ടി കിണറ്റിൽ വീഴുന്നു. പേടിപ്പെടുത്തുന്ന ആ സ്വപ്നത്തിന്റെ അന്ത്യമോ? “കരിക്കലും അവസാനിക്കില്ലെന്നു തോന്നിയ വീഴ്ചയുടെ അവസാനത്തിൽ ഓലോലം മുങ്ങിയ രോമക്കുടുക്കിയിൽ നിന്നു സത്വത്തിന്റെ ദംഷ്ട്രകൾ വളന്നു മുഖം കണ്ടു. ദേവവിന്റെ മുഖം!” അതുപോലെ കട്ടികളുടെ മനശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും കാര്യമിനേക്കുട്ടി നമ്മുടെ ഇതര ബാലസാഹിത്യ രചയിതാക്കളെപ്പോലും അവഗാഹം എം. ടി. കണ്ടെന്നു് അദ്ദേഹത്തി

ഒരു ചില ചെറുകഥകൾ വായിക്കുമ്പോൾ അങ്ങനെയല്ല. 'നീന്റെ കാമയ്യം', 'പടക്കം' തുടങ്ങിയവയിൽ ഇക്കാര്യത്തിൽ എം. ടി. കാണിച്ച കലാമർമ്മത്തെ 'കാല'ത്തിലും പ്രകടമാകുന്നുണ്ട്. സുന്ദരിയായ ടി. കെ. പി. കെ നോട്ടുകൊടുക്കാൻവേണ്ടി സേതു അതൊക്കെ രാത്രി നല്ല കയ്യക്ഷാത്തിൽ പകർത്തുന്നതും ഒരു കള്ളുകിട്ടാനായി ആരേണപീടികകളുടെയും മരുന്നുപോലുള്ളതെയും ക്യാററിലോഹകൾ വരുത്തുന്നതും സമീപത്തുള്ള വേഴ്ച് വീട്ടുകാരറിഞ്ഞുകാണമെന്നു ഭയന്നു നാട്ടിലേക്കു വരാതെ കഴിയുന്നതുമൊക്കെ വർണ്ണിക്കുന്നതിലുള്ള സ്വാഭാവികത എടുത്തുപറയാതെ വയ്യ. ബാലകുമാരങ്ങളുടെ ഈ മുഖലാവണ്യം മററധികം നോവൽ കർത്താക്കൾക്കു സ്വായത്തമാണെന്നു തോന്നുന്നില്ല.

എം. ടി. യുടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ കുറുമ്മറവയാണെന്നു് എന്നിക്കളിപ്രായമില്ല. പരിചിതമുഖങ്ങളാണു പലതും. അവർ ജീവിച്ചു മണ്ണടിയുന്ന പശ്ചാത്തലംപോലും നാമെത്രയോ കണ്ടു മുഷിഞ്ഞതാണു്. എടുത്തുപറയേണ്ട ഒരു പ്രധാനകാര്യം പുരുഷകഥാപാത്രങ്ങൾക്കു ചങ്കുറം കുറവുണ്ടെന്നുള്ളതാണു് ഒരു തരം വെണ്ണവെട്ടികൾ. മാനസികമായി തളഞ്ഞവരും (Embecils) ശാരീരികമായി പുളഞ്ഞവരും. "തട്ടുപറത്തുകേറിയിരുന്നോ, ആയിരങ്ങളെ കാവലിനു വിളിച്ചോ, നാലും നെന്റെ കടലു് ഞാൻ എടുത്തീട്ടില്ലെങ്കിൽ ഞൻ പേരു് താഴത്തേലേ ഗോയിണൻകുട്ടിനല്ല" എന്നു ശേഖരൻ നായരോടു് ഇടിവെട്ടുന്ന തമിഴ്നാട്ടിൽ പറയുന്ന ഗോവിന്ദൻകുട്ടിയെ ഞാൻ കാണുന്നില്ല അർദ്ധരാത്രിയിൽ ഏകനായി ശത്രുക്കളെ എതിർത്തുകൊണ്ടു് "വീഴരുതു്, വീഴരുതു്" എന്നു പ്രാർത്ഥിച്ചു

കുഞ്ഞരക്താരുടെ കയ്യിൽനിന്നുപോലും, “ഒരാളുടേ നെന്ത് ഞാൻ കണ്ടു” എന്ന വാചാപ്രശംസാപത്രം പിടിച്ചുപററിയ ആ ചുണയുള്ള ചെറുപ്പക്കാരൻ ഒരുപവാദംമാത്രമാണ്. ഒരുമിട്ടുമാത്രമേ ‘കാല’ത്തിലെ സേതുതലയുയർത്തി നില്ക്കുന്നുള്ളൂ. “നിനക്കൊക്കെ ആരാധിഗ്രിതന്നുവിട്ടു?” എന്നു ഡയറക്ടർ ചോദിച്ചപ്പോൾ “നിന്റെ തന്ത്” എന്നു മുഖത്തുനോക്കി പറഞ്ഞ ഗ്രാമസേവകന്മാരുടെ കൂമ്പിൽനിന്നു ചിരിച്ചുകൊണ്ടു് ഇറങ്ങിപ്പോരുമ്പോൾ മാത്രം. മറുപടിയെത്താക്കെ സേതുവിന്റെ കഴുത്തു വിരായണെറുതുപോലെ അകത്താണ്. തല കരളിൽ തിരുകിക്കൊണ്ടാണെപ്പോഴുമിരുന്നൂ.

‘കാല’ത്തിന്റെ ഭാവസൗഭാഗ്യത്തെക്കുറിച്ചാണ് ഇതുവരെ പ്രതിപാദിച്ചതു്. രൂപഭേദത്തെയുടെ കാര്യത്തിൽ ഈ പ്രശസ്തനോവൽ എവിടെനില്ക്കുന്നുവെന്നു കൂടി നോക്കേണ്ടതുണ്ടു്. പ്രതിപാദ്യത്തേക്കാൾ പ്രതിപാദനരീതിയിൽ കണ്ണുള്ള കാമിഗനാണ് എം. ടി. എന്നതുകൊണ്ടു് ഈ പരിശോധനയ്ക്കു പ്രാധാന്യമുണ്ടു്. ആദരണീയമായ നിസ്സംഗതയോടെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ബാഹ്യാഭ്യന്തരഭാവങ്ങൾ വെളിപ്പെടുത്തുന്നരീതിയാണു് അദ്ദേഹത്തിനിഷ്ടം. അതേ സമയം പാത്രങ്ങളോടു് ഇഴുകിച്ചേരുന്നുമുണ്ടു്, കാമികൻ. അകൽച്ചയിലെ അടുപ്പമെന്നിതിനെ വിളിക്കാം. ‘മഞ്ഞി’ൽ പ്രയോഗിച്ച പട്ടും വളയും വാങ്ങിയ ഈ രീതിതന്നെയാണു് കാലത്തിലും അനുവർത്തിച്ചിട്ടുള്ളതു്. സേതുവിന്റെ അപകർഷതാബോധവും അന്ധമായ പ്രേമവും അഹന്തയെക്കുറിച്ചുള്ള അജ്ഞതയും ലക്ഷ്യരഹിത്യമുഖമല്ലാം നമ്മെ വീണ്ടുംവീണ്ടുമോർമ്മിപ്പിക്കുന്നതുകവിധ

തരിലാണ് അദ്ദേഹം കഥപറഞ്ഞുപോകുന്നത്. കഥ തീരുമ്പോൾ ഏതെങ്കിലുമൊരു മുഖംകാണാൻ ബാക്കി യുണ്ടെന്നു വായനക്കാരനു തോന്നുകയുമില്ല.

കാലയളവിലും ഈ നോവൽ പ്രത്യേകപാഠം ആർഹിക്കുന്നു പതിനാലോ, പതിനഞ്ചോ വയസ്സുള്ള സേതു കോളേജിൽ പഠിക്കാൻ പോകുന്ന രംഗത്തിൽ വെളിയടനീക്കി ഉദ്ദേശം മുപ്പതുവയസ്സുള്ളപ്പോൾ അയാൾ വീണ്ടും പിറന്നമണ്ണിനോടു യാത്രപറയുന്നിടത്താണ് നോവലിന് തീരശ്ശീല വീഴുന്നത്. പതിനഞ്ചുവർഷത്തെ കാലദൈർഘ്യത്തിനുള്ളിൽ സേതുവെന്ന നായകപാത്രത്തിന്റെ ബാലകൗമാരയൗവനങ്ങളുടെ കഥയത്രയും എം. ടി. അതിവിദഗ്ദ്ധമായി പറഞ്ഞുതീർക്കുന്നു. നോവലിന്റെ ആരംഭത്തിലും അന്ത്യത്തിലുമുള്ള യാത്രകളും അവയ്ക്കുതമ്മിലുള്ള അന്തരവും ശ്രദ്ധേയമത്രെ.

ഖണ്ഡശയായി പ്രസിദ്ധീകരിയ്ക്കുന്ന നോവലുകൾക്ക് കെട്ടുറപ്പ് കുറവായിരിയ്ക്കും. പേജ്ജണ്ണി പണംവാങ്ങിയ്ക്കാനുള്ള തിടക്കത്തിൽ എഴുത്തുകാരൻ ചപ്പും ചവറുമെഴുതിക്കൂട്ടാൻ നിർബന്ധിതനായിത്തീരുന്നു. പാവപ്പെട്ട പ്രതികളുടെ പണം പിടുങ്ങാൻ ആവശ്യത്തിലേറെ സംസാരിക്കുന്ന വക്കീലിനെപ്പോലെയാണ് ഇവിടെ പ്രതിഭാശാലികളായ നോവലിസ്റ്റുകൾപോലും പെരുമാറുന്നത്. ആയിരത്തൊന്നാചർത്തിച്ചതിനാണ് വീര്യമേറുക എന്ന കാര്യമിവർ സങ്കേതപൂർവ്വവും മറക്കുന്നു. കാച്ചിക്കുറക്കിയ നോവലെഴുതിയ (മഞ്ഞ) എം. ടി. യും 'കാല'ത്തിൽ ഈ ഭോഷത്തിന്റെ പിടിയിലാണ്. അക്കാര്യം വായനക്കാരനറിയാുന്നില്ലെങ്കിൽ അതിനുള്ള ഉത്തരവാദി അദ്ദേഹത്തിന്റെ

വ്യാനശൈലിയാണ്. സന്ദർഭങ്ങളുടെ അപൂർവ്വതയും വികാരതീവ്രതയുമാണ് തന്നതായ പദ്യം. വള്ളവനാടൻ ജീവിതത്തിന്റെ ചൊറുചൊറുക്കും മൃതം മൃച്ഛയും കലർന്ന കാവ്യാത്മകമായ ആ ഗദ്യശൈലിക്കു വായനക്കാരനെ അനീവൃപനീയമായ മറ്റൊരു ലോകത്തിലേക്കുയർത്താനുള്ള കെൽപ്പുണ്ട്. ആ പുളളിമാനിന്റെയും അതിനു പശ്ചാത്തലമായ പുഴയുടേയും ഹരിതഭൂമിയുടേയും സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ ഭാവുകചിത്തം മറ്റൊറ്റും മറന്നുപോകുന്നു. ചെറുമിപ്പെണ്ണിന്റെ മാറത്തെ വിയർപ്പുചാൽപോലെ ഒഴുകിയിറങ്ങുന്ന നിരത്തും, നീലപ്പൂക്കുള്ള ജാക്കറിലെ പ്രസ്സുബട്ടണുകൾ പൊട്ടുംപോലെ തുള്ളിച്ചാടുന്ന പച്ചക്കുതിരയും ചതച്ചിട്ട് ചേരയെപ്പോലെയുള്ള രാത്രിയും ഹോമംകഴിഞ്ഞു തെങ്ങുംനീക്കുന്ന് നാക്കിലകൾ വാരിക്കഴിഞ്ഞു കളംപോലുള്ള പടിഞ്ഞാറൻ മാനവും മലയാളത്തിലെ മറ്റൊരുകാരും നോവലുകളിൽ കണ്ടെന്നുവരില്ല. അതുപോലെ മുളമ്പടിക്കൽ നില്ക്കുന്ന സൈബരിണി കരിമ്പനച്ചുവട്ടിലെ യക്ഷിയെപ്പോലെയാണെന്നും സുരതാനന്തരമുള്ള സുമിത്രയുടെ കണ്ണുകൾ കലങ്ങിയ വെള്ളരതിലെ ഏറ്റുമുട്ടലിന്റേപ്പോലെയാണെന്നും എം. ടി. എഴുതുവോൾ അദ്ദേഹത്തിലെ ചിരംജീവിയായ കവിയെയാണ് നാമോർത്തുപോകുന്നത്. ശാപത്തിന്റെ തൊണ്ടുപൊട്ടുക, രാത്രിയെ കടഞ്ഞുകുളഞ്ഞെഴുന്നേൽക്കുക തുടങ്ങിയ അപൂർവ്വപ്രയോഗങ്ങളും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

ചെറുകഥയാണ് എം. ടി. ക്ക് അന്താരാഷ്ട്ര പ്രസിദ്ധീകരണകൊടുത്ത സാഹിത്യമാധ്യമം. ചെറുകഥാകൃത്തിന്റെ വേഷമാണ് അദ്ദേഹത്തിനിന്നുണ്ടെന്നുതന്നെ തോന്നുന്നു. അഞ്ചാറു നോവലുകളെഴുതിത്തീർത്ത

ന്നിട്ടും എന്തുകൊണ്ടോ നോവലെന്ന് മാധ്യമം പ്രതിഭാശാലിയായ ഈ എഴുത്തുകാരന് വേണ്ടത്ര വശപ്പെടുത്തുകയായി കാണുന്നില്ല അതിന് കാരണം വേറെ അന്വേഷിക്കേണ്ടതുമില്ല. കാരണം ഓരോ എഴുത്തുകാരനുമുണ്ട് അയാളുടേതായ സർഗ്ഗവ്യാപാരമണ്ഡലവും വശമായ ഒരു സാഹിത്യരൂപവും. അതിന് പുറത്തുകടക്കാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ പാളിച്ചകൾ സ്വാഭാവികം മാത്രം. ഇക്കാര്യം എം. ടി. തന്നെ തുറന്നു സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. നോക്കുക: എനിക്കേറ്റവും പ്രിയപ്പെട്ട മാധ്യമം ചെറുകഥയാണ്. ചെറുകഥയിൽ കലാപരമായ പൂർണ്ണതനേടാൻ കറെയൊക്കെ എനിക്കു സാധിച്ചിട്ടുണ്ട് എന്നാണ് വിശ്വാസം. പക്ഷേ, നോവൽ ഇന്നും എന്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രയാസമുള്ള ഒരു മാധ്യമമാണ്. ഞാനിനിയും അതിനെ കീഴടക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഇന്നും അതെന്നിക്കൊരു വെല്ലുവിളിയാണ്? ഈ അനുഗൃഹീത കലാകാരന്റെ കൂടുതൽ സമയം പിടിച്ചുപറ്റിയിട്ടും (കാലമെന്ന നോവലെഴുതാൻ മൂന്നു മാസമെടുത്തുവെത്ര) കൂടുതൽ അധ്വാനം അപഹരിച്ചിട്ടും (മൂന്നു പ്രാവശ്യം തിരുത്തലിഴെഴുതിയതും) മുൻപറഞ്ഞ വെല്ലുവിളിയെ വേണ്ടവിധത്തിൽ നേരിടാൻ കഴിഞ്ഞുവെന്നു പറയുന്നില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഴിവുകളെക്കുറിച്ചുള്ള കവിഞ്ഞ മതിപ്പാകാം ഒരുപക്ഷേ ഈ തോന്നലിന് കാരണം. അതെന്തായാലും ശരി, അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാസ്റ്റർ പീസ് ഇനിയും ജന്മമെടുക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ആ നല്ലകാലത്തിനുവേണ്ടി നമുക്കു ക്ഷമയോടെ കാത്തിരിക്കുക.

കഥയുടെ കഥ

1740-ൽ പ്രകാശിതമായ 'പമീല'യോടുകൂടി ജനമെടുത്ത നോവൽ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ അനുബന്ധമെന്ന മട്ടിലാണു ചെറുകഥാസാഹിത്യം രൂപംകൊണ്ടത്. ആ നിലയ്ക്കു നോവലിന്റെ അനുജന്റെ സ്ഥാനം കഥയ്ക്ക് അവകാശപ്പെടാം. വ്യവസായികവിപ്ലവത്തിന്റെ ഫലമായി ദൈനംദിനജീവിതം കൂടുതൽ സങ്കീർണ്ണവും സംഭവബദ്ധവുമായിത്തീർന്നപ്പോൾ, സമയത്തിന്റെ വില ഏറിയേറിവന്നപ്പോൾ ബൃഹത്തായ നോവലുകളിലുള്ള താല്പര്യം ജനങ്ങൾക്കു കുറഞ്ഞുവന്നു. ഒറ്റയിരുപ്പിൽ വായിച്ചുസപ്തിക്കാവുന്ന കൃതികളോടായി അവർക്ക് ആഭിമുഖ്യം. കാലഘട്ടത്തിന്റെയും വായനക്കാരുടേയും ഈ ആവശ്യത്തെ സംതൃപ്തമാക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ജനമെടുത്ത സാഹിത്യരൂപമത്രെ ചെറുകഥ.

പഞ്ചതന്ത്രം, വിക്രമാദിത്യൻ കഥകൾ, കഥാസംഹിതാസാഗരം തുടങ്ങിയ പ്രാകൃതന ഭാരതീയ കഥാപ്ര

പുഞ്ചങ്ങളിലും ബൈബിൾ, അറേബ്യൻ കഥകൾ തുടങ്ങിയ മദ്ധ്യേഷ്യൻ കഥകളിലും ചെറുകഥയുടെ ആംഗ്ലിക സ്വഭാവങ്ങൾ കാണാം. എന്നാൽ ഇന്ന് നാം വ്യവഹരിക്കുന്ന മട്ടിലുള്ള കഥകൾ ജന്മമെടുത്തത് 19-ാം ശതകത്തിന്റെ മദ്ധ്യഘട്ടത്തിൽ അമേരിക്കയിലാണ്. വാഷിംഗ്ടൺ ഇയ്യിംഗ്, നാമാനിയൽ ഹാത്തോൺ, എഡ്ഗാർ അല്ലൻപോ തുടങ്ങിയവരായിരുന്നു ഈ സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ പ്രണേതാക്കൾ.

പത്രമാസികകൾ വളർന്നുവന്നതോടുകൂടി ചെറുകഥയുടെ പ്രചാരവും വർദ്ധിച്ചു. ഇംഗ്ലണ്ടിലെ വെർജിനിയൻ വാർഡ്, ഫ്രാൻസിലെ വോൾട്ടയറും സ്റ്റേന്താളും, റഷ്യയിലെ ഗോഗോളും ചെറുകഥാപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വികാസത്തിന് കാര്യമായ സംഭാവനകൾ നൽകിയിട്ടുണ്ട്. ജെയിംസ് ജോയ്സ്, (ഇംഗ്ലണ്ട്) മോപ്പാസാങ് (ഫ്രാൻസ്) ചെക്കോവ് (റഷ്യ) തുടങ്ങിയ പ്രതിഭാശാലികളുടെ കയ്യിൽ കഥയ്ക്ക് പുതിയ രൂപങ്ങളും ഭാവങ്ങളും കൈവന്നു.

പാശ്ചാത്യനാടുകളിൽ മുളച്ചു ഇലവിരിഞ്ഞ് ചെറുകഥാപ്രസ്ഥാനം കേരളത്തിന്റെ വള്ളുവയ്ക്കുള്ള മണ്ണിൽ പഠിച്ചുനടന്നത് 1890-ൽ ഇടയ്ക്കാണ്. വിദ്യാവിനോദിനി, ഭാഷാപോഷിണി, രസികരഞ്ജിനി തുടങ്ങിയ മാസികകളുടെ പുറങ്ങൾ ചെറുകഥയ്ക്ക് വലിയ പ്രാധാന്യം കല്പിച്ചിരുന്നു. പഠിച്ചുനട്ടുവെന്നല്ലാതെ നിരവധി മണവും മധുരവുമുള്ള പൂക്കൾ കഥാസാഹിത്യത്തിന്റെ ചില്ലുകളിൽ വിരിയിക്കാനെന്നും ആദ്യകാലത്തെ ചെറുകഥാകർത്താക്കൾക്കു കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. അസക്തമായി കഥ പറയണമെന്നതിൽക്കവിഞ്ഞൊരു ലക്ഷ്യവും അവർക്കുണ്ടായിരുന്നില്ല. ഭാഷയിലെ ആദ്യ

ഒരു സാമൂഹിക നോവലായ ഇന്ദുലേഖയുടെതന്നെ നിർമ്മാണോദ്ദേശം. ഇതിൽക്കൂടുതലൊന്നുമായിരുന്നില്ലല്ലോ. അതെന്നായാലും ശരി, അനുവാചകലോകമാകുന്ന ഇഷ്ടജനത്തിന്റെ കഥാശ്രവണകൗതുകത്തെ 'തു പ്പിപ്പെടുത്തുന്നതിലായിരുന്നു കഥാകഥനചാതുരിമാത്രം കൈമുതലായ ഒടുവിൽ കുഞ്ഞികൃഷ്ണമേനോൻ, വേങ്ങയിൽ കുഞ്ഞിരാമൻനായർ, സി. എസ്. ഗോപാലപ്പണിക്കർ തുടങ്ങിയവരുടെ നോട്ടം. അവർ കഥാമാലിക, കഥാകൗമുദി തുടങ്ങിയ കഥാമാസികകളുടെ പുറങ്ങൾ കേവലകഥകൾ കൊണ്ടുനിറച്ചു. താക്കൈ, സ്കോട്ട്, ഡിക്കൻസ് എന്നിവരുടെ കഥകളുടെ ദർശ്യലാഭകരങ്ങളും ജനങ്ങൾക്ക് പത്മ്യമായിരുന്നു. മുക്കോത്തു കുമാരൻ, എം. ആർ. കെ. സി., കെ. സുകുമാരൻ, അമ്പാടി നാരായണപ്പൊതുവാൾ മുതലായ ചെറുകഥാകൃത്തുക്കളും കഥയിൽ കണ്ണുവച്ചിരുന്നുവെങ്കിലും അവർക്ക് ഇവിടത്തെ ജീവിതത്തിന്റെ (അത് ഉയർന്നവരുടേതാകാം) ഒരു ജാലകവീക്ഷണമെങ്കിലുമുണ്ടായിരുന്നു. കൊലയോ ആത്മഹത്യയോ? 'ഒരാൾനോക്കൂ' 'പള്ളിമണി' എന്നീ കഥകളിലൂടെ താലികെട്ടുകല്യാണം അയിത്തം തുടങ്ങിയ അനാചാരങ്ങളുടെ പൊള്ളത്തരം തുറന്നുകാട്ടാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്നു മുക്കോത്തു കുമാരൻ. കഥാശീലത്തെക്കുറിച്ചും അവർക്ക് ഏതാണ്ടൊരു രൂപമുണ്ടായിരുന്നു. ശൃംഗാരരസപൂരിതമായ വിഷയങ്ങൾ ചടുലതയാർന്ന ശൈലിയിൽ പറഞ്ഞുവെക്കുന്നതിലായിരുന്നു 'സുകുമാരകഥാമഞ്ജരി'യുടെ കർത്താവായ കെ. സുകുമാരന്റെ മിടുക്കം. ഒരു കൂട്ടം ചെൺകോന്തന്മാരുടെ ഹാസ്യചിത്രീകരണങ്ങളാണവ. ചരിത്രകഥകളോടാണ് 'കഥാസന്ധ്യ' കർത്താവായ അമ്പാടിനാരായണ

പൊതുവാൾക്ക് പ്രിയം. 'ഏതച്ചേന കങ്ക'ന്റെ പരമ കൃഷ്ണൻ നല്ലൊരുഭാരണമാണ്. കഥയേക്കാൾ പ്രാസപ്രിയനല്ലെ പൊതുവാളെന്നും തോന്നും. ശ്രീ ഗുപ്തൻ നായർ ഒരിടത്തു ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചപ്പോലെ 'കോട്ട പിടിക്കാൻ വന്നതല്ല, കോട്ടം പറിക്കാൻ വന്നതാണ്' എന്നിങ്ങനെ കാവൽക്കാരൻപോലും തട്ടിമുളിക്കും. ഇതിനൊക്കെപ്പുറമേ കാവ്യശകലങ്ങൾ ചെറുകഥയിൽ തൂണിപ്പിടിപ്പിക്കാനും ചേലനാട്ട് അച്ചുതമേനോനെപ്പോലെയോ, നായനാരെപ്പോലെയോ ഉള്ളവർക്ക് വിഷമമില്ല 'മണിമാല'യും 'പരമാത്മവുമെല്ലാം ഇതിനു തെളിവാണ്. ഇതിവൃത്ത പ്രധാനമായ കഥകളാണ് ഈ. വി. ക്ക് ഇഷ്ടം. റൊമാൻറിക്ക് ശൃംഗാരവും പ്രച്ഛന്നഹാസവും കെട്ടുറപ്പുള്ളൊരു ശില്പവും ഇ. വി. യുടെ ചെറുകഥകളുടെ മുഖമുദ്രകളാണെന്നു പറയാം.

റിയലിസത്തിനു പ്രാമുഖ്യമുള്ള പുരോഗമന സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ കാലത്തു ഭാഷയിലെ ചെറുകഥയ്ക്ക് അസൂയാവഹമായ വളർച്ചയുണ്ടായി. പുരോഗമന സാഹിത്യത്തിന്റെ ഏറ്റവും പ്രബലമായ ശാഖയും ഇതുതന്നെ "നമ്മുടെ ഭാഷയിൽ ചെറുകഥയോടൊപ്പം അഭിവൃദ്ധിപ്രാപിച്ചിട്ടുള്ള മറ്റൊരു സാഹിത്യശാഖ ഇയ്യുടെ ഉണ്ടായിട്ടില്ല. യഥാർത്ഥജീവിതത്തോടു് ഇത്രയും അടുത്തുവന്നിട്ടുള്ളതും ഇത്രമാത്രം ജനകീയവുമായ ഒരു സാഹിത്യവിഭാഗം നമ്മുടെ ഭാഷയിലില്ല" എന്ന് ശ്രീ. എം. പി. പോൾ പറഞ്ഞത് തികച്ചും ശരിയായിരുന്നു. കലോപാസനയോടൊപ്പം സാമൂഹ്യ വിമർശനവും പരിഷ്കരണവും ജീവസാഹിത്യകാരന്മാരുടെ ലക്ഷ്യമായിരുന്നു. വികാരവിചാരങ്ങളെ വേണ്ടതുപോലെ യോജിപ്പിച്ചും ജീവിതത്തെ ഞൊലിയു

രിച്ചു കാണിക്കാൻ, മാറപീളർന്ന നേരിനെ കാട്ടാൻ പറ്റിയ കലാരൂപമെന്ന നിലയ്ക്ക് പലരും കഥാസാഹിത്യത്തിലേക്കു തിരിഞ്ഞതും ഇക്കാലത്താണ്. വി.ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാട് എം. ആർ. ഭട്ടതിരിപ്പാട് തുടങ്ങിയവർ തുറന്നിട്ട മാർഗ്ഗത്തിലൂടെ പൊൻകുന്നം വർക്കി, കേശവദേവ്, തകഴി, ലളിതാംബിക അന്തർജ്ജനം തുടങ്ങിയ കഥാകൃത്തുക്കൾ ബഹുദൂരം സഞ്ചരിച്ചു. റിയലിസത്തിന്റെ പേരേടിലാണു ദേവിന്റെയും തകഴിയുടെയും കഥകളെഴുതിത്തള്ളാറുള്ളതെങ്കിലും ഈ രണ്ടു കാഥികന്മാരുടേയും പട്ടമഹിഷികൾ റൊമാൻറിസിസമാണെന്നതാണു സത്യം. പൊററക്കാടും, ബഷീറും, ഉറുബും റൊമാൻറിസിസത്തിന്റെ തോണിയിൽ തങ്ങളുടെ പാടങ്ങൾ ഉറപ്പിച്ചുതന്നെ വെയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ബഷീറിന്റെ 'ശബ്ദ'ങ്ങളും, പൊററക്കാടിന്റെ 'തെരുവിന്റെ കഥ'യും ഇവിടെ ഓർക്കാതിരിക്കുന്നില്ല. എങ്കിലും 'മതിലുക'ളെഴുതിയ ബഷീറിനെയും 'പുള്ളിമാനെ'ഴുതിയ പൊററക്കാടിനേയും മല്ലേ വായനക്കാർ കൂടുതലോക്കുന്നത്; ആകർഷിക്കുന്നത്? കഥാകൃത്തുക്കളെന്ന നിലയ്ക്കുവിയടെയല്ലേ അവർ കൂടുതൽ ചൈതന്യമുള്ളവരായിത്തീരുന്നത്? മുരുകിപ്പറഞ്ഞാൽ കാലത്തിന്റെ കാരോററതുകൊണ്ടുമാത്രമാണ് ഇപ്പറഞ്ഞ കാഥികന്മാരുടെ തോണി റിയലിസത്തിലേക്കു ചാഞ്ഞത്. ഏതായാലും 1985-നോടടുത്ത് ആരംഭിച്ച 1950നോടടുത്ത് അവസാനിക്കുന്ന പുരോഗമനസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനകാലമുള്ളതെ ഭാഷയിലെ ചെറുകഥയുടെ സുവർണ്ണകാലമെന്നു വിളിക്കാം.

കേശവദേവ്, തകഴി, വർക്കി, കാരൂർ, ബഷീർ തുടങ്ങിയ പ്രതിഭാധനന്മാരുടെ പൈതൃകമുറക്കൊണ്ട്

കുമാരംഗത്തെത്തിയ വെട്ടൂർ രാമൻനായക്കും, ചേർത്തരിക്കര രാമിക്കും സരസ്വതിയമ്മയ്ക്കും മറ്റും മുൻഗാമികളേക്കാൾ അല്പംകൂടി മുന്നോട്ടുപോകാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. അന്നർജ്ജനത്തേക്കാൾ ഉറക്കോഴ്ചയോടെ നാഗരിക സ്ട്രീകളുടെ കഥ പറയാൻ സരസ്വതിയമ്മയ്ക്ക് വശമുണ്ട്.

മലയാളകഥാസാഹിത്യത്തിന്റെ നിർണ്ണായകമായ ഒരു കാലഘട്ടത്തെയാണ് എം. ടി. പ്രതിനിധാനം ചെയ്യുന്നത് തകർന്ന നാലകെട്ടുകളിൽ കരിപിടിച്ച കവീരാന്തൽ പോല കഴിഞ്ഞുകൂട്ടുന്ന പെൺകുട്ടികൾ, നഷ്ടസ്വർഗ്ഗങ്ങളെ കെട്ടിപ്പിടിച്ചുകൊണ്ടേങ്ങലടിക്കുന്ന അമ്മമാർ, ചെറുതുനില്പിൽ പരാജയപ്പെട്ട സമുദായത്തിന്റെ ചങ്ങലകൾ സ്വയം മോദവാങ്ങുന്ന ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവുകൾ തുടങ്ങിയവരൊക്കെയും കൈമാറ്റമുള്ള വലിയൊരു കഥാപ്രപഞ്ചമാണ് എം. ടി. യുടെത്. അപൂർവ്വമായേ അദ്ദേഹം സാമൂഹ്യവിമർശനത്തിനോ, വിപ്ലവത്തിന് കഴലുതാനോ, ശ്രമിക്കാറുള്ളൂ. എന്നുവെച്ച് സമകാലികജീവിതത്തിൽ കണ്ണില്ലാത്ത ഒരേഴുത്തുകാരനാണ് വാസുദേവൻ നായർന്ന് പറഞ്ഞുകൂടാ. പൂവും പാതിവൃത്യവും വിററ വയറനിറയ്ക്കുന്ന പെൺകുട്ടിയേയും അന്യർക്കുവേണ്ടി ചിരിച്ച് അതിന്റെ വില പററുന്ന പാവപ്പെട്ട മനുഷ്യനെയും (ചിരിയുടെ വില) 'രൂപിതാനുസാരി'യായ ഈ കഥികൻ ചങ്കിലെ നീരുകൊണ്ടു വരച്ചുകാണിക്കുന്നമുണ്ട്. ഇതിനൊക്കെ ഉപരിയായി കാശ്ചരിനേക്കാൾ സൂക്ഷ്മതയോടെ, സമഗ്രതയോടെ ശൈശവബാലകത്തായും വാഗ്വാലകങ്ങളിലെത്തിയ പ്രണിതാത്മാക്കളുടെ ഏതെങ്കിലും അഗാധതയിലേക്ക് ഉള്ളയിട്ടിറങ്ങാനും

ആധുനിക മനശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റെ സഹായത്തോടെ അവിടെ കണ്ട അപൂർവ്വാനുഭവങ്ങളെ അപഗ്രഥിക്കാനും അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നതു കാണാം. ആധുനികമനുഷ്യന്റെ അലക്ഷ്യതയും അശരണതയും ചിത്രീകരിക്കുന്ന 'അഭയ'മെന്ന കഥ ഈ മനോഭാവത്തിന്റെ കൊടുമുടിയെ റാമായ്ക്കുന്നു.

കവിതയുടെ ഗോത്രത്തിൽ പിറന്നൊരു കഥാശൈലി എം. ടി. കുടുംബമാണ്. വള്ളവനാട്ടിലെ മരുമക്കത്തായ തറവാടുകളിലെ സംഭാഷണരീതിയുടെ ചുരും ചുവയ്ക്കമാണതിനുള്ളത്. ഇക്കാര്യത്തിൽ ഉറുഖിന്റെ തൊട്ടടുത്ത കസാലയിലാണ് എം. ടി.യുടെ ഇരിപ്പൊന്നുറപ്പിച്ചു പറയം.

പാറപ്പാറത്തും, കോവിലനും, നന്തനാലും, വിനയനും കാക്കിയുടുപ്പിനുള്ളിലെ മനുഷ്യത്വത്തെയാണ് മലയാളികളുടെ മുൻപിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചത്. ജി. വി. വേകാനന്ദനാകട്ടെ വെള്ളത്തുണിക്കുള്ളിലെ വൃണിതാത്മാക്കളെയും. മണ്ണിനോടു മല്ലടിച്ചു തളർന്നുപോകുന്ന പാവങ്ങളെയാണ് ടി കെ സി വടുതലയ്ക്കും ഇഷ്ടം. കൂററൻ നഗരങ്ങളിലെ പരിഷ്കൃതജീവിതങ്ങളരിയിൽ കൊണ്ടുകൊടുത്തും പയററിത്തെയ്യുന്ന പയ്യന്മാരെ, പച്ചയും കത്തിയും താടിയുമൊക്കെ സന്ദർഭാനുസാരമാകാൻ കെല്പുള്ള കാലഘട്ടത്തിന്റെ സ്രഷ്ടികളെ വി. കെ. എൻ. ഉം, ചെറിയ പട്ടണങ്ങളിലെ ജീവിതക്കടവിൽ തുടിച്ചക്കരയെത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നവരെ കെ. വി. വിജയനും പൊടിയിട്ടു തുടച്ചൊരു പൂക്കിയ ശൈലിയിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്.

ആധുനികർ, അത്യധുനികർ, അത്യന്താധുനികർ എന്നൊക്കെ വിശേഷിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന കാഥികരാണ്

അടുത്തത്. കഴിഞ്ഞ തലമുറയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം എഴുത്തുകാരന്റെ ഭാവനയ്ക്ക് ഇഷ്ടപോലെ വിഹരിക്കാൻ പറ്റിയ വിശാലമായ ജീവിതമണ്ഡലങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു വിളവിറക്കാൻ പറ്റിയ വളക്കൂറുള്ള, വിശാലമായ പാടങ്ങൾ ഇല്ലെന്നതാണ് ഇന്നത്തെ കഥാകൃത്തിന്റെ പ്രശ്നം. അതുകൊണ്ടവർ മുന്നോട്ടിൽ നിന്നും കടംവാങ്ങിയ വിത്തുകൾ തങ്ങൾക്കു വീതിച്ചുകിട്ടിയ കൊച്ചുകൊച്ചു വയലുകളിൽ വിതച്ചു കിട്ടാവുന്നിടത്തോളം മേനി വിളയിക്കാനാണ് പാടുപെടുന്നത്. അതോടൊപ്പം ആത്മാവിന്റെ ഉള്ളറകളിൽ അഭയം തേടാനും കോപ്പെക്സ്, ഇഡ്, ഫാബിററ്, ഫോബിയ തുടങ്ങിയ മനശ്ശാസ്ത്രസത്യങ്ങളേയും, നിരീശ്വരവാദം, അസ്തിത്വവാദം തുടങ്ങിയ ദർശനങ്ങളേയും കൂട്ടുപിടിച്ചുകൊണ്ട് വ്യക്തികളുടെ ആന്തരാനുഭൂതികളെ അവഷ്ക്കരിക്കാനും ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. പ്രേമവും സെക്സും പുതിയ എഴുത്തുകാർക്ക് ഇഷ്ടപ്പെട്ട രണ്ടു വിഷയങ്ങളത്രെ. കത്തിയെരിഞ്ഞ ആദർശങ്ങളുടെ, മോഹങ്ങളുടെ ശ്മശാനഭൂമിയിൽ അന്തിച്ചു നില്ക്കുന്ന ഇന്നത്തെ കാഥികരധികംപേരും അസംതൃപ്തരും സന്ദേഹവാദികളുമൊക്കെയാണ്. കവിതയിലെ അധഃപതനപ്രസ്ഥാനക്കാരെപ്പോലെ ആന്തരാനുഭൂതികളിൽ അഭിമാനവും അചഞ്ചലമായ വിശ്വാസവുമെല്ലാമുള്ളതുകൊണ്ട് സമകാലീനജീവിതത്തിലെ ബാഹ്യാനുഭവങ്ങളിൽ ഇവർക്കും വലിയ കമ്പമില്ല. സംഭവങ്ങൾ വർണ്ണിക്കുന്നതിനേക്കാൾ സംഭവങ്ങളുടെ അടിയേറാ പിളർന്ന മനസ്സിന്റെ ചിതറിയ ചിത്രങ്ങൾ ഏകാഗ്രതയോടെ, രൂപഭാവഭേദതയോടെ വരച്ചുകാട്ടാനാണ് ഇവർ തിടുക്കം കാണിക്കുന്നത്. ടി. പത്മനാഭന്റെ

പ്രകാശം പരത്തുന്ന ഒരു പെൺകുട്ടി 'വഞ്ചന' 'അന്തി വെളിച്ചം' മാധവിക്കുട്ടിയുടെ 'സ്വയം വരം' 'വിരുന്ന കരമൻ' 'പത്മാവതി എന്ന വേശ്യ' കാക്കനാടന്റെ പതിനേഴ്, ആരണ്യകാണ്ഡം എൻ. മോഹനന്റെ 'കൊച്ചുതിരുമേനി' ടി. എൽ ജോൺസിന്റെ 'പാപം' 'അന്വേഷണം' സക്കറിയയുടെ 'മുള്ളം' കെ. പി. നീൽമൽകുമാറിന്റെ 'കബന്ധങ്ങൾ' 'ബോയ്ഫ്രണ്ട്' കെ. എൽ. മോഹൻവർമ്മയുടെ 'മോചനം' 'ഭാഗ്യം' എം. സുകുമാരന്റെ 'പൊട്ടക്കിണർ' തുക്കമേരങ്ങൾ ഞങ്ങൾക്ക്, സംരക്ഷകർ, എം. മുക്കുന്റെ 'രാധ രാധമാത്രം' 'സി സിഫസ്', 'മുലപ്പാൽ', കെ. ടി മുഹമ്മദിന്റെ 'ഭ്രാന്ത', പുനത്തിൽ കുഞ്ഞബ്ദുള്ളയുടെ കത്തി 'ഓർവിതക്കൊരു പൂമരം' സി ചന്ദ്രശേഖരന്റെ 'മോലങ്ങളുടെ മരണം', പട്ടത്തു വിളയുടെ മണി, പി പത്മരാജന്റെ പ്രയോജിക, നക്ഷത്രഓഷം, തുടങ്ങിയ കഥകൾ അനിർവ്വചനീയമായ, പലപ്പോഴും അപൂർവ്വവും അനുയുക്തികവുമായ കരനാട്യതീമണ്ഡലത്തെയാണ് അനാവരണം ചെയ്യുന്നത്. ജയനാരായണന്റെ കറുത്ത ഞെട്ട്, തുളസിയുടെ ഗർഭപർവ്വം, പുതുർ ഉണ്ണികൃഷ്ണന്റെ നിന്നെത്തേടി, സി രാധാകൃഷ്ണന്റെ കോമാളിയുടെ മരണം, സേതുവിന്റെ ശക്തൻതമ്പുരാന്റെ മൂന്നു കണ്ണുകൾ, വത്സലയുടെ ലോകമുദ്ര, വിജയൻ കരോട്ടിന്റെ അപ്പൂണ്ണി എന്ന അപ്പൂണ്ണി തുടങ്ങിയ കഥകളും നമ്മുടെ സവിശേഷമായ ശ്രദ്ധ പിടിച്ചു പറ്റുന്നുണ്ട്. ഉത്തേജിതമായ വികാരസത്യത്തെ അംഗീകരിക്കാൻ കൂട്ടാക്കാത്തവർക്ക് ആധുനിക കഥകൾ വിരസവും ദുർഗ്രഹവും ആഭാസജടിലവുമൊക്കെയാണ്. ഈ ബാലികേറാമലയുടെ ഏഴുയലത്തുകൂടി പോകാൻപോലും അത്തരം വാ

യന്നക്കാർ താല്പര്യം കാണിക്കാറില്ല. ഉദാഹരണത്തിനുള്ളിൽ മുക്കുവന്റെ 'സിസിഫസ്' തന്നെ ഒരു പരിഭാസമായിപ്പോയി. ഒരു ബുദ്ധിജീവി തീവ്രയാതനകളിലൂടെ വിജയം വരിക്കാൻ ശ്രമിക്കുകയാണ്. പരാജയങ്ങളൊന്നും അയാളുടെ മനസ്സിനെ തളർത്തുന്നില്ല. അയാൾ വീഴ്ചയും ഉയർച്ചയിലേക്കുള്ള പവിഴപടിമാത്രം. അയാളെന്തു ചെയ്യുന്നുവെന്നു മറുത്തവർക്ക് അറിഞ്ഞുകൂടാ. മറുത്തവരെ പറഞ്ഞു മനസ്സിലാക്കാൻ അയാൾ മെനിക്കെടുത്തു. അതുകൊണ്ട് സമയം എടുപ്പുതരിലായാളെ. ശിഥിലകീലമസ്തിഷ്കനെന്നു മുറുക്കത്തന്നു. ഒരു ബുദ്ധിജീവിയുടെ നല്ലൊരു പ്രതീകമാണ് സിസിഫസ്. നമ്മുടെ നാരായണത്തുറുത്തന്റെ പാരലൽകഥാപാത്രം. ഇതൊന്നും മനസ്സിലാക്കാൻ സാവകാശം സിദ്ധിക്കാത്തവർക്ക് സിസിഫസ് അർത്ഥശൂന്യമാണ്. അവ്യക്തജടിലമാണ് മനുഷ്യന്റെ അതിഭീകരമായ ഒറ്റപ്പെടലിനെ വിളംബരം ചെയ്യുന്ന 'രായ രായ മാത്രം' എന്ന കഥയും, പട്ടിക്കുഞ്ഞിനെ മററി പട്ടിയുടെ മുല ചപ്പുന്ന രാജാവിന്റെ മനുഷ്യവാസനകൾക്ക് കുടിഞ്ഞാണിടാൻ വയ്ക്കുന്ന വിളിച്ചുപറയുന്ന 'മുലപ്പാൽ' എന്ന കഥയും, ആത്മഹത്യാവാസനയെ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന 'കയറ'മൊക്കെ മനസ്സിലാക്കണമെങ്കിൽ ഇത്തിരി പാടുണ്ട്, തീർച്ച. മണ്ണുകുട്ടയും കരിയിലയും കാശിക്കു പോയ കഥ കേട്ടുറപ്പിച്ചവർക്കിത് എടുപ്പത്തിൽ ഉള്ളിൽ കയറി എന്നുവരില്ല. ബ്രഹ്മാനന്ദ സഹോദരമായ ആനന്ദവും ലഭിച്ചെന്നുവരില്ല. പുനത്തിൽ കുഞ്ഞുമുളയുടെ ഒരു ഡോക്ടർ കഥയാണ് ഞാൻ ചെട്ടെന്നോർത്തുപോകുന്നത്. അത്യാവശ്യം ഒപ്പുവെക്കുവാൻ നടത്തുന്ന ഒരു ഡോക്ടർ, ചോരയെ

ടെ നിറവും മൃതം അയാളെ ലഹരിപിടിപ്പിക്കാറുണ്ടു്. കയ്യിലെ ചോര കഴുകിക്കളഞ്ഞാൽ അത്യാർത്ഥിയോടുകൂടി അയാൾ ഭക്ഷണം കഴിക്കും. ഒരു ദിവസം കാപ്പരോറ ചെച്ചാൻ ആരെയും കിട്ടിയില്ല; ഉണ്ണാനിരുന്നു. അയാൾക്കു് ഭക്ഷണത്തിനു രുചിതോന്നുന്നില്ല. എന്തോ ഒരു അസ്വസ്ഥത. അവസാനം താനോമനിച്ചുവളർത്തിയ അൽസേഷ്യൻ പട്ടിയെ പിടിച്ച് മേശമേൽ മധക്കിക്കിടത്തി ശസ്ത്രക്രിയ ആരംഭിച്ചു. അയാളുടെ മാംസത്തിനും മജ്ജയ്ക്കും മസ്തിഷ്കത്തിനുമൊക്കെ ലഹരി പിടിക്കുകയായിരുന്നു. കാപ്പരേഷനു കഴിഞ്ഞു് (അതോ കൊലയോ?) ചോരപുരണ്ടു കത്തിയും കയ്യുമൊക്കെ കഴുകി സന്തോഷത്തോടുകൂടി അയാൾ ഉറങ്ങു് ആരംഭിച്ചു. റാബിറിൽനിന്നു് വ്യക്തികൾക്കു് എളുപ്പത്തിൽ രക്ഷപ്പെടാനാണൊക്കില്ലെന്നു് ഈ അപൂർവ്വകഥ വിളിച്ചുപറയുന്നുണ്ടു്. എന്നാൽ കഥ വായിച്ചുതീരുമ്പോൾ നമുക്കുണ്ടാകുന്നതു് ആനന്ദമാണോ അസ്വസ്ഥതയാണോ ജഗദപ്സയാണോ ഭീതിയാണോ എന്നെന്നും തെളിച്ചുപറയാൻ വല്ലാത്ത അഗാധ ഇപ്പറഞ്ഞ ഭാവങ്ങളുടെ അംശങ്ങളെല്ലാം അപഗ്രഥനക്ഷമമല്ലാത്ത ഈ പുതിയ ഭാവത്തിൽ ഉണ്ടെന്നു വരാം. മാധവിക്കുട്ടിയുടെ 'സ്വയംവരം' ചന്ദ്രന്റെ ഇറച്ചി തുടങ്ങിയ കഥകളും ഇതേമട്ടിൽ ചിന്തിപ്പിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുണ്ടു്.

ആധുനിക കഥയിൽ കഥയില്ലെന്നൊരു പരാതിയുണ്ടു്. നോവലിന്റെയും നാടകത്തിന്റെയും കവിതയുടെയുമൊക്കെ ന്യൂക്ലിയസ് കഥയാണല്ലോ. കഥാകഥനകൾക്കും ആസ്വാദകക്കുല്ലാമുണ്ടുതാനും. ആ നിമിഷം കഥയ്ക്കുവേണ്ടി കഥ എഴുതണമെന്നല്ല കഥയ്ക്കു്

ണ്ടെന്ന വിശ്വാസം വായനക്കാരനിൽ ഉളവാക്കാനെങ്കിലും കഥാകൃത്തിന് കഴിയണം. അല്ലെങ്കിലാസ്വാഭാ കമണ്ഡലം കുറേക്കഴിയുമ്പോൾ ചുരുങ്ങിക്കൂട്ടമെന്ന കാര്യത്തിൽ തക്കമില്ല, അതിനെതിരായി നമുക്കെന്തൊക്കെ പറയാനാണെന്നിരുന്നാലും. സംക്ഷിപ്തത (Brevity) യാണ് ആധുനിക കഥയുടെ മറ്റൊരു സവിശേഷത. പക്ഷേ, ഈ സംക്ഷിപ്തത കഷ്ടമായതിന് മുമ്പെ വെട്ടിക്കുട്ടുന്നതുപോലെയാകരുത്. നമ്മുടെ നോവലെഴുത്തുകാരായ കഥാകൃത്തുക്കൾക്ക് പറയാനാകാത്ത കഴിപ്പുമാണിത്. വിപുലീകരണത്തേക്കാൾ വിഷമകരമാണ് സംക്ഷേപണമെന്ന കാര്യം ഇവർ വിസ്മരിക്കുന്നു. വ്യംഗ്യമധുരമായ പദപ്രയോഗം, ചൈതന്യപൂർണ്ണമായ ചുർണ്ണികവാക്യങ്ങൾ, തികച്ചും നൂതനങ്ങളായ കല്പനകൾ, ശ്രദ്ധാബിംബങ്ങൾ തുടങ്ങിയവയെല്ലാം ആധുനിക ചെറുകഥയെ ഭാഷയിലെ ഇതര സാഹിത്യ ശാഖകളിൽനിന്ന് തികച്ചും ഉയർത്തിക്കാട്ടുന്നുണ്ട്. ആധുനികജീവിതത്തിന്റെ, മാനസികവും ശാരീരികവുമായ ജീവിതത്തിന്റെ സത്യസന്ധമായ പ്രകാശനോപാധി ചെറുകഥയാണെന്നു തറപ്പിച്ചു പറയാം.

നമ്മുടെ ചെറുകഥാസാഹിത്യം കുറാമറ്റത്താണെന്ന് എനിക്കഭിപ്രായമില്ല. പരീക്ഷണങ്ങളുടെ പേരിൽ ധാരാളം തോന്നുസങ്ങൾ ഇന്നു നടക്കുന്നുണ്ട്. അതിന്റെ ഫലമായി വിനതയുടെ സന്തതികളും പെരുകിവരുന്നു. കാഹ്നായും സാരോയും കാമുവുമെല്ലാം അംഗഭംഗം വന്നു നമ്മുടെ മുമ്പിൽ വന്നു നില്ക്കുന്നുണ്ട്. ആശയോവതരണത്തിനുള്ള തീട്ടക്കത്തിൽ കലയെ വിസ്മരിക്കുന്നതുകൊണ്ടാണിങ്ങനെ സംഭവിക്കുന്നതെന്ന്. ഒരേ ആശയത്തെത്തന്നെ പലകുറി കഥകളിലു

ടെ വിളിച്ചു പറയുമ്പോഴുണ്ടാകുന്ന വൈരസ്യവും ശ്രദ്ധേയമാണ്. അപൂർവ്വതയ്ക്കുവേണ്ടിയുള്ള അപൂർവ്വതയും സ്വാഗതാർഹമല്ല. മനുഷ്യനെ വിട്ട് മനശ്ശാസ്ത്രത്തിന്റെ സഹായംകൊണ്ടുതന്നെ ജന്തുക്കളുടെയും പ്രാണികളുടേയും ബാഹ്യാഭ്യന്തരജീവിതങ്ങളെ പകർത്താൻ നമ്മുടെ കാമികർ വേണ്ടത്ര മുന്നോട്ടു വരുന്നില്ല. വൈലോപ്പിള്ളി ശ്രീധരമേനോൻ 'സ്വഹൃന്റെ മകൻ' എന്ന കവിതയിൽ ആ കാണിച്ച ടെക്കനിക അനുഗൃഹീതനായൊരു കഥാകൃത്തിന്റെ കയ്യിൽ കുറേകൂടി വിജയിക്കുമെന്ന കാര്യത്തിൽ സംശയത്തിനവകാശമില്ല. മനുഷ്യൻ ചന്ദ്രനിൽ കാലുകുത്തിയ നൂറ്റാണ്ടാണിത്. അവിടത്തെ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ച് ഒട്ടൊക്കെ ശാസ്ത്രാധിഷ്ഠിതമായ കഥകൾ രചിക്കാൻ നമ്മുടെ പ്രതിഭാശാലികൾക്കു കഴിയികളും ചെയ്യും. എന്നിട്ടുമെന്താണാവോ അവരെക്കുറിച്ച് അറച്ചുനില്ക്കുന്നത്? വിളവിറക്കിയാൽ പത്തരമേനി വിളയുന്ന ഈ വയലേലകളിലേക്ക് — ജന്തുലോകത്തിലേക്കും ഗോളാന്തരങ്ങളിലേക്കും — എഴുത്തുകാർ കടന്നുചെന്നേ പറ്റൂ. അപ്പോഴേ നമ്മുടെ കഥാലോകത്തിന്റെ വൈപുല്യമേറും. കേട്ട ഗാനങ്ങളേക്കാൾ കേൾക്കാത്ത ഗാനങ്ങൾക്ക് മാധുരിയേറുമെന്നെങ്കിലും കരുതാമല്ലോ.

ആധുനിക യക്ഷന്മാർ

‘ഒറ്റയ്ക്കു നിൽക്കുന്നവനാണ് ഈ ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും കരുത്തനായ മനുഷ്യൻ’ (The strongest man in the world is he who stands alone) എന്നു പറയാറുണ്ട്. അതു ശരിയാണെന്ന് ഒറ്റനോട്ടത്തിൽ തോന്നുകയും ചെയ്യും. ആദ്യപുരുഷനായ ആദാമിനു തനിയെ നിൽക്കാനാവില്ലെന്നു വന്നപ്പോഴാണ് അയാളുടെ വാരിയെല്ലുകൊണ്ടു ഹവ്വയെ സൃഷ്ടിച്ചത്. അതിനുശേഷം ആദാമിന്റെയും ഹവ്വയുടെയും സന്തതി പരമ്പരകളിൽനിന്നു കുടുംബങ്ങളും സമുദായങ്ങളും രാജ്യങ്ങളുമെല്ലാം പിറവിയെടുത്തു. അങ്ങനെ മനുഷ്യൻ സാമൂഹ്യജീവിതമായി. പക്ഷേ, നാമുദ്ദേശിക്കുന്നതുപോലുള്ള സാമൂഹിക ജീവിതം മനുഷ്യനുണ്ടോ? ഇല്ലെന്നതാണ് സത്യം. ജോൺസ്റ്റുവട്ടിൽ, ഹെർബർട്ട് സ്പെൻസർ തുടങ്ങിയ വ്യക്തിവാദികളായ ചിന്തകന്മാരെ മാറ്റി നിർത്തിയാലും ശരി, സ്വന്തമായ സ്വപ്നങ്ങളിൽ മുഴുകി, സ്വന്തം ഹൃദയത്തിന്റെ മുറിവുകൾ മറയ്ക്കുവാൻ

ണാതെ വരിഞ്ഞുകെട്ടി, സ്വന്തം സുഖത്തിനുവേണ്ടി പരക്കുംപായുന്ന ഒരൊറ്റയാനാണു മനുഷ്യനെന്ന പരമാർത്ഥം അംഗീകരിച്ചു പറയുക.

സ്ഥലത്തിന്റെയും സമയത്തിന്റെയും ദൈർഘ്യത്തെ ലഘൂകരിച്ചിരിക്കുന്നു ആധുനികശാസ്ത്രമെന്നാണു നാം ധരിച്ചു വെച്ചിട്ടുള്ളതു്. എന്നാൽ, മനുഷ്യ ഹൃദയങ്ങളെ അതു കൂടുതൽ അകറ്റിയിരിക്കുന്നുവെന്നതാണു സത്യം. വൈകുന്നേരം ടൗൺബസ്സിൽ യാത്രചെയ്യുന്നതായി നിങ്ങളൊന്നു സങ്കല്പിച്ചുനോക്കുക. തൊട്ടുതമ്മിയിരിക്കുന്ന ഓരോ യാത്രക്കാരനും അവരവരുടേതായ ചിന്തകളിൽ മുഴുകി, നിവൃത്തിയുള്ളിടത്തോളം മുകരായിരിക്കുന്നതു നിങ്ങൾക്കു കാണാം. അടുക്കുന്നോറുള്ള ഈ അകൽച്ച ആധുനിക ലോകത്തിന്റെ മുഖമുദ്രയത്രെ. ഏകാന്തതയും ഏകാകിതയും അനുഗ്രഹങ്ങളായി കരുതിയിരുന്ന ഒരു കാലമുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ, ഇന്നവതികച്ചും അഭിശാപങ്ങളത്രെ സമുദായത്തിന്റെ മീന്നൽ പ്രയാണത്തിൽപ്പെട്ടുഴലുന്ന ആധുനിക മനുഷ്യൻ അതിഭീകരമായ ഏകാന്തതയുടെയും ഏകാകിതയുടെയും അടിമയാണ്. അവനു സ്വന്തമായ മുഖമില്ല, ഭാഷയില്ല. അവന്റെ വികാരവിചാരങ്ങൾ മററുള്ളവർക്കു് അറിഞ്ഞുകൂടാ. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ വൈലോപ്പിള്ളിയെപ്പോലെ ആരും ഇങ്ങനെ പാടിപ്പോകും:

“നിർദ്വയലോകത്തിൽ നാമിരുപേരൊറ്റപ്പെട്ടോർ
അത്രയുമല്ല തമ്മിൽത്തമ്മിലുമൊറ്റപ്പെട്ടോർ

പിറക്കാതിരുന്നെങ്കിൽപാരിൽ നാം —

സന്ദേഹിക്കുവാൻ

വെറുക്കാൻ തമ്മിൽക്കണ്ടു മുട്ടാതെയിരുന്നെങ്കിൽ,

ഏഴെയെകുമുള്ള സ്ത്രീപുരുഷന്മാർ കരുതാരണ്ഡ്, തങ്ങൾക്കു് ഈ പരുപരുത്ത മണ്ണിൽ വിണ്ണ് ആരചിക്കാൻ ഉള്ള കെൽപ്പുണ്ടെന്നു്. പക്ഷേ കുറെ കഴിയുമ്പോഴാണ് തങ്ങളോരോരുത്തരും ഒറ്റപ്പെട്ടവരാണെന്ന കൃമസത്യം അവരിറുന്നതു്. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ സ്നേഹിക്കുവാനും വെറുക്കുവാനും മാത്രമായി തങ്ങളെന്തിനു് ഈ ലോകത്തിൽ പിറന്നുവെന്നു് അവരോത്തുപോകുന്നതിലൊന്നാണുള്ളതും?

മനുഷ്യന്റെ അതിഭീകരമായ ഒറ്റപ്പെടലിനെ കലാസുഗ്രഹമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു കൊച്ചുകഥയാണു് എം. മുകുന്ദന്റെ 'രാധ-രാധമാത്രം.' കോളേജു് കമാരിയാണു രാധ. വൈകുന്നേരം ബസ്സു് സ്റ്റോപ്പിൽ വെച്ചു് അവൾ കാമുകനായ സുരേഷിനെ കണ്ടുമുട്ടുന്നു. സുരേഷു് എന്തുവിളിച്ചു സാമുവൽ ബക്കറിന്റെ കവിത അച്ചടിച്ചിട്ടുള്ള മാസിക അയാൾക്കു സമ്മാനിക്കാൻ അവളൊരുങ്ങി. പക്ഷേ, അയാളുടെ കണ്ണിൽ അപരിചിതത്വമാണു്. ഇന്നലെ കടൽക്കാരേറ്റു് ഒരു മണിക്കൂറോളം അവളെ തൊട്ടുരുമ്മീനടന്ന അതേ സുരേഷു്. അയാൾ ശനിയാഴ്ച തന്റെ വീട്ടിൽ ഉണക്കുകഴിക്കാമെന്നുറ കഥയും മറ്റും രാധ കാർമ്മിപ്പിച്ചുനോക്കി. എന്നിട്ടും അയാൾക്കു രാധയെ മനസ്സിലായില്ല. അവളുമായി തനിക്കൊരു ബന്ധവുമില്ലെന്നും ആളുകൾ നോക്കുന്നതുകൊണ്ടു ശല്യപ്പെടുത്താതെ പോകു എന്നും അയാൾ കടുപ്പിച്ചു പറഞ്ഞുകളഞ്ഞു. ചെമ്മണ്ണനിറഞ്ഞ പാതയിലൂടെ കണ്ണൻ മാസ്റ്റരുടെ 'ഏതാ ആ പോകുന്ന കുട്ടി'? എന്ന ചോദ്യം ശ്രദ്ധിക്കാതെ അവൾ നടന്നു.

പരീക്ഷിണയായ രാധ അവസാനം സ്വന്തം വീട്ടിലെത്തി. കോലായിൽ ചാരുകസേരയിൽത്തന്നെ

ഇരിക്കുന്നുണ്ട് അച്ഛൻ. അപ്രതീക്ഷിതമായിരുന്നു ചോദ്യം. 'ആരാ? മനസ്സിലായില്ലല്ലോ....' പതറുന്ന ശബ്ദത്തിൽ അവർ 'അച്ഛാ' എന്നു വിളിച്ചു. സ്വന്തം മകളുടെ സ്വരം അയാൾക്കും അജ്ഞാതമായിരുന്നു. ബഹളം കേട്ട് അകത്തുനിന്നും വന്ന അമ്മ, 'നല്ല കുടുംബത്തുനിന്നാണെന്നു തോന്നുന്നു. പാവം' എന്നു മാത്രമാണ് പറഞ്ഞത് പത്തുമാസം മുമ്പു പ്രസവിച്ച അമ്മയ്ക്കുപോലും രാധയുടെ മുഖം പരിചിതമല്ല. രാധ എന്ന അവളുടെ പേരുപോലും ആ രക്ഷിതാക്കൾ മറന്നിരിക്കുന്നു. 'അച്ഛനും അമ്മയ്ക്കും കണ്ടിട്ട് എന്നെ മനസ്സിലാക്കുന്നില്ലേ? എന്താണു നിങ്ങൾക്കൊക്കെ പറിയിരിക്കുന്നത്? വയ്യാ എന്നിങ്ങനെ വയ്യാ...' എന്നു പറഞ്ഞവർ വിതുവിയ്ക്കുകയായി. രാധ പിന്നെയും ആശ വെടിഞ്ഞില്ല. മാനസിക ക്ഷോഭമൊന്നും അടങ്ങുമ്പോൾ അച്ഛനമ്മമാർക്കു തന്നെ തിരിച്ചറിയാൻ കഴിയുമെന്ന് അവർ കരുതി. തന്നെ മനസ്സിലാക്കാൻ കെൽപ്പില്ലാത്ത അവർക്കാണ് ഭ്രാന്തെന്ന് അവർ പറഞ്ഞിട്ടും, താൻ രാധയാണെന്നു പലകുറി ഓർമ്മിപ്പിച്ചിട്ടും അവർക്കു മാറ്റമൊന്നുമുണ്ടായില്ല. പതിനെട്ടുകൊല്ലം അവർക്കു ചോര വിളമ്പിക്കൊടുത്ത അമ്മ, ഉറക്കമിളച്ചിരുന്നു അവർക്കു കണക്കു പറഞ്ഞുകൊടുത്ത അച്ഛൻ-അവർക്കൊക്കെയും തന്നെ ഇന്നു രാധയെ അറിയില്ല. ശിഥിലകീലമസ്തിഷ്കയാണെന്നും ഇരുട്ടുന്നതിനുമുമ്പു വീടുവിട്ടിറങ്ങണമെന്നും അച്ഛൻ ആജ്ഞാപിച്ചു. 'ഞാനെവിടെ പോവുമമ്മേ? അമ്മയും അച്ഛനുമല്ലാതെ ആരുണ്ടെന്നിട?' എന്നു അവളുടെ ഗർഭ വചസ്സുകൾക്ക് ഒരു മറുപടിയുമുണ്ടായിരുന്നില്ല. കരഞ്ഞു കലങ്ങിയ കണ്ണുകളുമായി അവർ ഒടുവിൽ ഒരുക്കിറങ്ങി, മുറ്റത്തിറങ്ങി, നിരത്തി

ലിറങ്ങിനടന്നു. സന്ധ്യാനാമം ചൊല്ലുന്ന കുട്ടികൾ അ
വളെ അപരിചിതഭാവത്തിൽ നോക്കി. കൂടണയുന്ന
പക്ഷികൾക്കും അവളെ അറിഞ്ഞുകൂടാ. ഉലയുന്ന വൃക്ഷ
ങ്ങളും അലതല്ലുന്ന സമുദ്രവും ആകാശവും ഭൂമിയുമെല്ലാം
ഒരേ സ്വരത്തിൽ പാടി: 'നീ രാധയല്ല, നീനെ ഞ
ങ്ങൾക്കറിയില്ല'. രാധയ്ക്കു കാമുകനില്ല, അച്ഛനില്ല, അ
മ്മയില്ല, അയൽക്കാരില്ല, ബന്ധുക്കളില്ല, എന്തിന്
സ്വന്തമെന്നു പറയാവുന്ന വീടുപോലുമില്ല.' പിറന്ന
വീട്ടിൽപ്പോലും അവൾ അന്യയാണു്. അപരിചിത
യാണു്. അതേ, രാധയ്ക്കു രാധമാത്രമേ തുണയുള്ളൂ. എ
ന്തൊരു ഭീകരമായ ഏകാകിതയാണിതു്!

എം. ടി. യുടെ 'ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാവി'ലെ വേ
ലായുധനെയും ഇങ്ങനെ സമീപിക്കാവുന്നതാണു്. ഒരു
ഇംപ്രസൈലിന്റെ (മാനസികമായി തളഞ്ഞനായ
വൻ) കഥയെന്നതിനേക്കാളേറെ അശരണനായ, ഏകാ
കിയായ മനുഷ്യന്റെ ദുരന്തപൂർണ്ണമായ കഥയായി
അതിനെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതായിരിക്കും ഭംഗി വേലാ
യുധൻ ഒരു മരുമക്കത്തായത്തറവാട്ടിലെ സന്തതിയാ
ണു്. അമ്മ നേരത്തെ മരിച്ചുപോയി. അച്ഛനെക്കുറി
ച്ചു് ഒരു വിവരവുമില്ല. ഉടപ്പിറന്നവരായി ആരുമി
ല്ലെന്നു തന്നെ പറയാം വേലായുധനെ വാത്സല്യപൂർവ്വം
വീക്ഷിക്കുന്ന ഒരു മുത്തശ്ശി മാത്രമുണ്ടു് ബാക്കി. പക്ഷേ
അവരുടെ വാക്കുകൾക്കു് ആ വീട്ടിൽ വിലയില്ല. ത
നിക്കു ഭ്രാന്തില്ലെന്നു് അയാൾ പറഞ്ഞുനോക്കി. ഭ്ര
ാന്തില്ലായ്മ മറുവളവരെ ധരിപ്പിക്കാൻ ഉററ ശ്രമിച്ചു
നോക്കി. ഫലിച്ചില്ല. തുക്കാക്കരെപ്പനെ വച്ചതു കറ
ണാൻ ഉമ്മറത്തേക്കു ചെല്ലാൻ പോലും അവനു് അധി
കാരമില്ലായിരുന്നു. പ്രായപൂർത്തിയെത്തിയ പരുഷ

നെപ്പോലെ, ആരോഗ്യമുള്ള ചെറുപ്പക്കാരനെപ്പോലെ, അയാൾ മുറപ്പെണ്ണായ് അമ്മക്കുട്ടിയെ പ്രേമിച്ചു. അവളുടെ ചെമ്പഴുക്കയായ മുളളിൻപഴംപോലുള്ള വിരൽ തുരുമ്പിൽ തൊടാൻ കൊതിച്ചു. അമ്മക്കുട്ടിയുമൊത്തുള്ള ഒരു കുടുംബജീവിതം കിനാവുകളുടെ പക്ഷേ, ആ കഥകളൊന്നും മററാർക്കും അറിഞ്ഞുകൂടാ. അവന്റെ ജീവന്റെ ജീവനായ അമ്മക്കുട്ടിക്കുപോലും. അതുകൊണ്ടാണ് വേലായുധൻ ഭ്രാന്തില്ലെന്നു പറയാൻ അവൾക്ക് കഴിയാതെ പോയതു്. വലിയമ്മയും മുത്തശ്ശിയും അമ്മാമയും ഗോപിയുമെല്ലാം ഭ്രാന്തെന്നു വിളിക്കുമ്പോൾ അമ്മക്കുട്ടിയെങ്കിലും തന്നെ മനസ്സിലാക്കുമെന്നും അവളുടെ വീട്ടിൽ തനിക്കു് അഭയം ലഭിക്കുമെന്നും പാവം വേലായുധൻ വിശ്വസിച്ചു പക്ഷേ, അയാളെ കണ്ട അമ്മക്കുട്ടി ഭയന്നു 'ഭ്രാന്തൻ, ഭ്രാന്തൻ' എന്നു നിലവിളിച്ചു് ഇഴറാൻ മുണ്ടുകൾ നിലത്തിട്ടു് ഓടിപ്പോയപ്പോൾ എല്ലാം ബോധ്യമായി. തനിക്കുതമിഴ് ഈ ലോകത്തിൽ താൻ ഒറ്റയാണു്. അതേ, വേലായുധൻ വേലായുധൻ മാത്രം.

കബേരശാപത്തിനിരയായി രാമഗിർയാശ്രമത്തിൽ അലഞ്ഞുതിരിയുന്ന യക്ഷനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന കുറെ കഥാപാത്രങ്ങളുണ്ടു്, ആനന്ദിന്റെ 'ആർക്കുള്ളത്' എന്ന വിഖ്യാതനോവലിൽ. ബോംബെ നഗരത്തിന്റെ അലമാലകളിലൂടെ അക്കരെയെത്താൻ കഴിഞ്ഞെങ്കിലെന്നു് അവരോരോരുത്തരും ആശിച്ചുപോകുന്നു. എന്നാൽ അവരോരോരുത്തരും ഒടുവിൽ തളർന്നു വീഴുകയാണുണ്ടായതു്. കേരളത്തിലെ ഒരു നാട്ടിൻപുറത്തുനിന്നു ജോലിയന്പേഷിച്ചു് ആ മഹാനഗരത്തിലെത്തിയ ജോസഫ് പലതും കണ്ടു; പലരുമായി ജു

ണങ്ങിപ്പോകുവാനും കൊതിച്ചു പക്ഷേ, അവസാനം അയാൾക്ക് അതെല്ലാം വിസ്മരിച്ചുകൊണ്ടു തന്റെ ജീവിതത്തിന്റെ ഒരു ഭാഗമായിത്തീർന്ന ബോംബെ യോട്ട് യാത്ര പറയേണ്ടിവന്നു. സ്വാതന്ത്ര്യം പ്രസംഗിച്ചുകൊണ്ടു സ്വാതന്ത്ര്യം കണിക്കാണാനിടയില്ലാത്ത പട്ടാളത്തിൽ ചേരുക, അടുക്കുന്നതുകൊണ്ട് അകലുക-എന്തൊരു വിചിത്രദർശനമാണിത്! എന്നുവെച്ചു സ്റ്റേഫാനുസുനാണ് അയാളെന്ന് പറഞ്ഞുകൂടാ. ജോസഫ് പറയുന്നു: “നിങ്ങൾ വിചാരിക്കുന്നു സ്റ്റേഫാം ഒരു ബന്ധനമാണെന്ന്. പക്ഷേ, അതു നയിക്കുന്നതു സ്വാതന്ത്ര്യത്തിലേക്കാണ്. സ്വയം മുറക്കിമുറക്കിക്കൊണ്ടു വരുന്ന ഒരു ബന്ധനത്തെ അതു പെട്ടെന്ന് അഴിച്ചു വിടുന്നു പണിയുയർത്തിയ ഒരു മണൽമാളിക തട്ടി ഏടുക്കുന്നതുപോലെ. ആ പരമോന്നതമായ നിമിഷത്തിൽ ഒരാൾ അറിയാതെത്തന്നെ ഏകനാകുന്നു; മഹാനായ ഒരു സ്വാർത്ഥിയും. അതിനുശേഷം പൊങ്ങു തടികളാണ്, ഒറ്റക്കു് ഒഴുകിപ്പോകുന്നവ.” എന്നാൽ “ചില പ്രതിജ്ഞകൾ ലംഘിക്കുക, കുറെ ആഗ്രഹങ്ങൾ നഷ്ടപ്പെടുക-ഇതെല്ലാതെ ജീവിതംതന്നെ എന്താണ്?” എന്നയാൾ ചോദിക്കുമ്പോൾ നാമും ആ ചോദ്യത്തിന്റെ മുമ്പിൽ മിഴിച്ചുനില്ക്കുമെന്നതാണ് പരമാർത്ഥം.

ഹിന്ദുവിന്റെ ഈ മുസൽമാനേരവും പുത്രനായി ജനിച്ച ജീവിതത്തിന്റെ ഏല്ലാ അഴുക്കുപാലുകളിലൂടെയും കടന്നുപോയി അവസാനം ഒരു വേശ്യയുടെ കയ്യിലെ വളർത്തുന്നതിൽ സാഫല്യമടയുന്ന പ്രേം ഈ നോവലിലെ അപൂർവ്വതയുള്ള മറ്റൊരു കഥാപാത്രമത്രെ. ‘ജീവിതം ഒരു മത്സരമോ യുദ്ധമോ അല്ല; മറിച്ച് അവസാനമില്ലാത്ത ഒരു ഒത്തുതീർപ്പാണ്. ഇവിടെ എ

ല്ലാവരും ജയിക്കുന്നു. ആരും തോൽക്കുന്നില്ല.' ആരോ വലിക്കുന്ന കാഴ്ചക്കുതിരയെപ്പോലെ മോഹഭംഗങ്ങളുടെ വൈക്കോൽ നിറച്ച ശരീരവുമായി നടന്നുനീങ്ങുന്ന മറ്റൊരു കഥാപാത്രവുമുണ്ട് ഈ നോവലിൽ-രാധ. അച്ഛനെയും അമ്മയെയും അനുജത്തിയെയുമെല്ലാം വളർത്താനാണ് അവൾ ജോലിയെടുക്കുന്നത്. ആത്മാവിലേയ്ക്കു തലതിരുക്കിനിന്നിട്ടും അവൾ ജോസഫിന്റെ സഖിയായി, കാമുകിയായി. 'റെയ്ക്കു' നിൽക്കുവാൻ എന്നപോലെ പരസ്പരം കൂടിച്ചേരുവാനും നമുക്കു കഴിയും, എന്നവൾ ജോസഫിനോടു പറഞ്ഞുനേർക്കി. എന്നിട്ടും വളരെനാളത്തെ പരിചയത്തെ വെട്ടിമുറിച്ചുകൊണ്ട് അയാൾ കടന്നുകളഞ്ഞപ്പോൾ താൻ ഒരായായതായി അവൾക്കു തോന്നി. ജോസഫിനെ യാത്രയാക്കി മടങ്ങുന്ന രാധയെ ആനന്ദം വണ്ണിക്കുന്നതിങ്ങനെയാണ്: 'രാധ ലക്ഷ്യമറ്റതുപോലെ നടന്നു. അംഗങ്ങൾ വിറങ്ങലിക്കുന്നതായി അവൾക്കു തോന്നി. ശ്വാസകോശങ്ങൾ വിമ്മിഷ്ടപ്പെട്ടു. എത്ര വിചിത്രമാണ് ലോകം! എത്ര അപരിചിതമാണു ജീവിതം!'

'ആർക്കുള്ളതതി'ലെ ഏറ്റവും മിഴിവുറ്റ കഥാപാത്രമാണു സുനിൽ. ബന്ധുക്കളുണ്ടായിരുന്നാലും മനുഷ്യൻ മൗലികമായി ഏകനാണ്. എല്ലാവർക്കും അവരവരുടെ ജീവിതം ഒരായ്ക്കു ജീവിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സ്വന്തമായി ഒരു മാർഗ്ഗം നേടിക്കഴിയുമ്പോൾ മാത്രമാണ് ഒരാൾ മറ്റുള്ളവരെ തന്നിലേയ്ക്കു ആകർഷിക്കുന്നത്. അല്ലാത്തവർക്കു അതു് ഒരു ധാരാളി

ത്തമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണു സുനിൽ തന്നെ പ്രേമിച്ച ലളിതയിൽ നിന്നൊഴിഞ്ഞുമാറിയതും. എുന്നിട്ടും ലളിതയ്ക്കു് അയാളെ സഹായിക്കണമെന്നു ഞായിരുന്നു തന്റെ ഭർത്താവിന്റെ കമ്പനിയിൽ അവൾ സുനിലിനു് ഒരു ജോലി സമ്പാദിച്ചുകൊടുത്തു. സ്നേഹം ബന്ധനമാണെന്നു കരുതുന്ന ആ വലിയ മനുഷ്യൻ അതും രാജിവെച്ചു പക്ഷേ, അപ്പോഴും അജ്ഞാതമായ വാക്കുകളും ശബ്ദങ്ങളും പുറപ്പെടുവിക്കുന്ന നഗരത്തെ അയാൾ സ്നേഹിച്ചിരുന്നു. വ്യക്തിയെ സ്നേഹിക്കാൻ കഴിയാത്ത അയാൾ സമഷ്ടിയെ സ്നേഹിച്ചുവെന്നതാണു സത്യം. കൂട്ടുകാരായ ജോസഫും, പ്രേമും, സുന്ദരമെല്ലാം ഓരോ വഴിക്കു് യാത്ര തിരിച്ചപ്പോൾ അജ്ഞാനം അപൂർണ്ണമായ ആ മനുഷ്യൻ ഓർത്തുപോകുകയാണു: 'എടുത്തുകൊല്ലംമുഖ്യ' ഈ നഗരത്തിൽ താൻ ഒരപരിചിതനായി വന്നു. ജീവിതത്തിലെ ഏതാണ്ടു നാലിലൊന്നു ഭാഗം ഈ കരിങ്കല്ലിന്റെയും കോൺക്രീറ്റിന്റെയും ആർക്കുട്ടത്തിന്റെയും നഗരത്തിൽ കഴിഞ്ഞുപോയി. എന്നിട്ടു് ഇന്ന് ഞാൻ എവിടെയാണു നില്ക്കുന്നതു്? ഏതാണ്ടു് അതേ വഴിയിൽത്തന്നെ, അതേ അന്തരീക്ഷത്തിൽ, അപരിചിതനായി, ഏകനായി, നിസ്സഹായനായി, സ്വതന്ത്രനായി. കൊല്ലങ്ങൾ കടന്നുപോയി. മുപ്പത്തിമൂന്നു കൊല്ലങ്ങൾ. തന്റെ ജീവിതത്തിലെ ഒരേയൊരു നേട്ടം അതാണു്—വയസ്സു്. അതേ, മനുഷ്യന്റെ അസ്തിത്വം മാത്രമാണു സത്യം. കാലത്തിന്റെ കരിശിലേററി കൈകാലുകളിലും കഴു

ത്തിലും എന്തിന് ആത്മാവിൽപ്പോലും ആണിയടിക്കപ്പെട്ട ആ നല്ല മനുഷ്യൻ-സുനിൽ എന്റെയും നിങ്ങളുടെയും പ്രതീകമാണ് താഴ്വരയിലെ വളഞ്ഞ വഴികളിൽ കാണാത്ത ലക്ഷ്യങ്ങൾക്കായി അന്വേഷണം നടത്തുന്ന ഒരു പഠനം മനുഷ്യരെപ്പറ്റി, നിത്യബന്ധിതരെപ്പറ്റി എഡ്വിൻ മൂർ (Edwin Muir) ലാബിറിന്ത് (Labyrinth) എന്ന കവിതയിൽ പാടുന്നതിനെ ആനന്ദിന്റെ 'ആർക്കുട്ട'ത്തിലെ ജോസഫും പ്രേമം സുനിലുമെല്ലാം കാർമ്മിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്

ആധുനികനാടകങ്ങളും നൂതന പ്രവണതകളും

ഇയിടെയായി സാഹിത്യത്തെപ്പറ്റി എന്തു പറയുമ്പോഴും ആധുനികമെന്ന പദം ഇടയ്ക്കു ചാടിവീഴാറുണ്ട് — ആധുനികകഥ, ആധുനികകവിത എന്നിങ്ങനെ. എന്നാൽ നമ്മുടെ നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ ഈ വിശേഷണം അത്യാവശ്യമാണോ എന്ന കാര്യത്തിൽ സംശയമുണ്ട്. ഇതരസാഹിത്യരൂപങ്ങളെക്കാൾ കെട്ടുറപ്പുള്ളൊരു രൂപശീലം നാടകത്തിനുള്ളതുകൊണ്ടും ഒരു ദൃശ്യകലാരൂപമാണെന്നതുകൊണ്ടും ‘മയൽച്ചാട്ട’ത്തിനുള്ള സാധ്യത നാടകത്തിൽ വളരെ വിരളമാണെന്നു വ്യക്തം. അഴയാൻ കൂട്ടാക്കാത്ത രൂപശീലം നാടകപ്രതിഭകളുടെ കാട്ടാറിനെ അണകെട്ടി നിർത്തുന്നു. അരങ്ങേറുമ്പോഴാണല്ലോ നാടകത്തിന്റെ ജീവിതം സഫലമാകുന്നത്. അരങ്ങുകളെ ഒരു അനങ്ങാപ്പാറയ്ക്കമാണ്. ഇത്രയൊക്കെ പരിമിതികളും പ്രതിബന്ധങ്ങളുമുണ്ടായിട്ടും ചില സാഹസികന്മാർ ധീരമായ പല പരീക്ഷണങ്ങൾക്കും മുതിർന്നിട്ടുണ്ടെന്നും പറയാ

തെ വയ്ക്കാ. അവയെന്തെന്നു പരിശോധിച്ചുനോക്കാം.

ഇബ്സന്റെ പരീക്ഷണം

ആധുനിക നാടകരീതികളെക്കുറിച്ച് പഠിക്കുമ്പോൾ ആരും ആദ്യമായി കാർത്തൂപോകുന്നത്, നോർവ്വീജിയൻ നാടകകൃത്തായ ഹെൻറിക് ഇബ്സനെക്കുറിച്ചായിരിക്കും. നാച്ചുലിസ്റ്റ് സങ്കേതക്കാരനായ അദ്ദേഹം സജീവമായ സാമൂഹ്യപ്രശ്നങ്ങൾ മെലോഡ്രാമയുടെയും സെൻറിമെൻറലിസത്തിന്റെയും ചുവ കൂടാതെ അവതരിപ്പിക്കാനാണ് ഉറപ്പു ശ്രമിച്ചത്. സ്ഥലകാല ക്രിയകളുടെ ഐക്യം ദീക്ഷിക്കുന്നതിലും മറ്റും ഇത്തരം യഥാസ്ഥിതികത്വം പുലർത്തിയിരുന്നവെങ്കിലും പല അതിർത്തിക്കുറികളും കടപഴക്കിയെറിയാൻ അദ്ദേഹം ബോധപൂർവ്വം പ്രയത്നിച്ചിട്ടുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അന്തസ്സംഘർഷങ്ങളെ പകർത്തുന്നതിലും വികാരോഷ്ഠമളത മുററിനില്ക്കുന്ന മുഹൂർത്തങ്ങളെ തക്കി ഏതാണ്ടൊരു യമിയുടെ മട്ടിൽ അവയെല്ലാം വർണ്ണിക്കുന്നതിലും അദ്ദേഹം കൃതഹസ്തനായിരുന്നു. ഇബ്സന്റെ പ്രശസ്തകൃതിയായ 'ഭൂതം'തന്നെ ഇതിനു തെളിവാണ്. മിസിസ് ആൽവിങ്ങിനോടു മകനായ കസ്റ്റാർഡ് അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നതൊന്നു ശ്രദ്ധിക്കൂ.

കസ്റ്റാർഡ്: ഇപ്പോൾ അമ്മയാണോ ഏനിക്കു് ആ സഹായം ചെയ്യേണ്ടതു്?

മിസിസ് ആൽവിങ്ങ്: (ഉച്ചത്തിൽ നിലവിളിച്ചുകൊണ്ടു്) ഞാനോ?

കസ്റ്റാർഡ്: അമ്മയ്ക്കല്ലേ അതിനു് ഏറ്റവും അവകാശം?

മിസിസ് ആൽവിങ്ങ്: ഞാൻ! നിന്റെ അമ്മ!

കസ്തൂരിയ: എന്നിട്ടു ജീവൻ തരാൻ ഞാൻ ഒരു കലം ആവശ്യപ്പെട്ടിട്ടില്ല. ഏതുതരം ജീവനാണ് ഹനിക്കു തന്നത്? എന്നിട്ടെന്തു വേണ്ട. അമ്മ അതു തിരിച്ചെടുത്തേ തീരൂ.

മി. ആൽവിങ്ങ്: ദൈവമേ!

തന്റെ ജീവിതസമുപായമായ മകൻ വിഷംകൊടുത്തു അവനെ പുറത്തുപറയാൻ കൊള്ളാത്തൊരു രോഗത്തിൽനിന്നു മോചിപ്പിക്കേണ്ട ഗതികേടിലകപ്പെട്ട ഒരു മനുഷ്യന്റെ സങ്കടം ഇതിൽക്കൂടുതൽ വികാര സംഘർഷത്തോടെ എങ്ങനെ ആവിഷ്കരിക്കാനാണ്? ബുദ്ധിയും മനസ്സും മുഖത്തോടുമുഖം നോക്കിനിൽക്കുന്ന ഇത്തരം മുഹൂർത്തങ്ങളെത്തരിപ്പിക്കുമ്പോഴും ഇബ്സൻ തികഞ്ഞ നിസ്സംഗത ഭീക്ഷിക്കാറുണ്ട്. 'ഭൂത'ത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അഭിപ്രായപ്രകടനത്തിൽ നാടകകൃത്തുനെന്ന അതേപ്പറ്റി പറഞ്ഞുകാണുന്നു: "മറ്റൊരു നാടകത്തിൽ നിന്നും ഞാൻ ഇത്രത്തോളം വിട്ടുമാറി നിന്നിട്ടില്ല. കഥാപാത്രങ്ങളെയും സംഭവങ്ങളെയും അവയുടെ സ്വാഭാവികമായ പരിണതിയിലെത്താൻ അനുവദിക്കുകയല്ലാതെ എന്റെ അഭിപ്രായത്തിനൊത്തു അവയെ വളച്ചൊടിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല."

ഇബ്സന്റെ പ്രധാന സാമൂഹ്യപ്രശ്നം സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യമായിരുന്നു. 'പാവക്കുടം' 'ഭൂത'വും മനകത്തുന്നത് ഇക്കാര്യത്തിലാണ്. സ്വാതന്ത്ര്യജീവിതമെന്നാൽ കയറുറിയ ജീവിതമെന്നല്ല അദ്ദേഹം അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ഇബ്സന്റെ നോട്ടത്തിൽ കുടുംബബന്ധങ്ങളിൽ സ്വാതന്ത്ര്യത്തിന്റെ സ്വർഗ്ഗീയസുഖം അനുഭവിക്കാനാഗിക്കുന്നവരാണ് അധികം സ്ത്രീകളും. അതിനു തരപ്പെടാതെ വരുമ്പോഴാണ് അവർ, നോറ

ചെമ്പതുപോലെ, വീടുവിട്ടിറങ്ങുന്നത്. ആ ഇറക്കം വലിയൊരു സാമൂഹ്യവിപ്ലവത്തിന്റെ നാമ്പി കറിക്കു നുവെന്ന കാര്യം മറന്നുകൂടാ. “നോറ കൊട്ടിയടച്ച വാതിലിന്റെ ശബ്ദം യൂറോപ്പു മുഴുവൻ മാറ്റൊലിക്കുന്നുണ്ട്” എന്നും ഒരു നിരൂപകൻ പറഞ്ഞതു വെറുതെയല്ല.

സ്ട്രീൻഡ്ബർഗ്

നാച്ചുറലിസ്റ്റ് സങ്കേതക്കാരനായ ഇബ്സനെക്കാൾ ഒരു പടി കയറിയാണു റിയലിസത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ എക്സ്പ്രഷനിസ്റ്റ് സങ്കേതക്കാരനായ സ്ട്രീൻഡ്ബർഗ്ഗിന്റെ നിലപ്. ആധുനികനാടകത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ ആവിഷ്കർത്താവ് അദ്ദേഹമാണെന്നു വരെ പറയാം. ബാഹ്യയാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കാൾ ആന്തരികയാഥാർത്ഥ്യത്തിലാണ് അദ്ദേഹത്തിനു കണ്ണു. ശിഥിലങ്ങളും ദുർഗന്ധങ്ങളുമായ വ്യക്തിത്വമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളും ശ്ലഥബന്ധമായ പ്രമേയങ്ങളും അവതരിപ്പിച്ച് ഒരുതരം സ്വപ്നപ്രതീതി പ്രേക്ഷകരിൽ വളർത്താനാണ് സ്ട്രീൻഡ്ബർഗ്ഗ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൂട്ടുകാരായ കൈൻഡും മേറാർലിങ്കും ശ്രമിച്ചത്. യൂജിൻ ഒനീലിനു പോലും മാർഗ്ഗദർശിയായിത്തീർന്ന സ്ട്രീൻഡ്ബർഗ്ഗ് പാശ്ചാത്യനാടകരംഗത്തു വിപ്ലവകരമായ പല പരീക്ഷണങ്ങളും നടത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഒരു സുഗീർഘനാടകത്തെ (Full length play) സുശക്തമായൊരേകാങ്കമാക്കുന്നതിലും വികാരവിവശമാകാവുന്ന രംഗങ്ങൾ വികാർപര്യമാക്കുന്നതിലും അദ്ദേഹം വിജയിച്ചു. ഫുട്ട് ലൈറുകൾ മാറി ഇൻറിമെയ്ററുതിയെറററിനെ പരിഷ്കരിച്ചു. ‘ആധുനികനാടകവും തിയെറററും’ എന്ന നാച്ചുറലിസ്റ്റ് മാനിഫസ്റ്റോവിലൂടെയും ‘ഇൻറി

മെയ് ൨൨ തിയ്യെററിനുള്ള തുറന്ന കത്തുകൾ എന്ന വി
ഖ്യാതലേഖനങ്ങളിലൂടെയും ആധുനികനാടകവും തീ
യേറ്ററും രൂപപ്പെടുത്തേണ്ടതെങ്ങനെയെന്നും ഈ
സ്റ്റാൻഡിനേവിയൻ നാടകകൃത്തു ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടു
ണ്ടു്. ജീവിതത്തിന്റെ പരുപരുത്ത പരമാർത്ഥങ്ങളാ
യി ഏറ്റുമുട്ടുമ്പോൾ തീപ്പെറ്റി ചിതറുന്നതും അമൂല്യ
ങ്ങളെന്നും അനശ്വരങ്ങളെന്നും വാഴ്ത്തപ്പെട്ട പലതും
കരിഞ്ഞു ചാവലാകുന്നതും സ്ട്രീൻഡ് ബർഗ്ഗ് എരി
വും പുളിയുമുള്ള ശൈലിയിൽ ആവിഷ്കരിച്ചിട്ടുണ്ടു്.
'പിതാവു്' എന്ന വിഖ്യാതനാടകത്തിലെ ഒരു ഭാഗം
നോക്കാം.

കുടാപ്തൻ. ഒരൊറ്റ വാക്കുകൂടി, യഥാർത്ഥങ്ങളെപ്പറ്റി. നീയെന്നെ വെറുക്കുന്നുണ്ടോ?

ലോറ: ഉണ്ടു്. ചിലപ്പോൾ, നിങ്ങളുടെ പുരുഷനാകുമ്പോൾ.

ക്യാപ്റ്റൻ: ഇതു വർഗ്ഗവിഭേദംപോലെയാണു്. നമ്മുടെയെല്ലാം പൂർവ്വികർ കരങ്ങനാരായിരുന്നവെന്നതു സത്യമാണെങ്കിൽ, ഏന്റെയും നിന്റെയും പൂർവികർ രണ്ടു വ്യത്യസ്തജാതിയിൽപ്പെട്ട കരങ്ങനാരായിരുന്നിരിക്കണം. നാമിരുവരും ഒരുപോലെയാണല്ലോ, ആണോ?

ചോദ്യം: നിങ്ങളും പറയുന്നതിന്റെ അർത്ഥം?

കുറുപ്പ്: ഈ സമരത്തിൽ നമ്മിലൊരാൾ അടിമപ്പെട്ടേ പാറൂ.

ചോദ്യം: അതായത് നിരീക്ഷണം?

കൃപാപുരസ്കാരം: എന്താ സംശയം? ബലം കുറഞ്ഞ ആളാണെന്നു.

ലോറ: കരുതുകൂടിയ ആൾ ചെയ്യുന്നതൊക്കെ ശരിയെന്നോ?

ക്യാപ്റ്റൻ: കരുതുകൂടിയവർ ചെയ്യുന്നതൊക്കെ എന്നും ശരിയാണ്. കാരണം, അവർക്ക് ശക്തിയുണ്ട്.

ഇതിനെക്കാൾ വികാരപര്യായവും വിചാരഗഹനവുമായ മറ്റൊരു സംഭാഷണംകൂടി ഉദ്ധരിക്കാം. രക്തബന്ധമുള്ളവരെപ്പറ്റി എന്തുമാത്രം ക്രൂരമായ ഭാഷയിലാണ് ക്യാപ്റ്റൻ സംസാരിക്കുന്നതെന്നോ! ഒരുപക്ഷേ നാടകകർത്താവായ സ്കീൻഡ്ബർഗ്ഗിന്റെ ജീവിതാനുഭവങ്ങൾതന്നെയാകാം ഇത്ര കറുപ്പിച്ചെഴുതാൻ അദ്ദേഹത്തെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. (1849 ജനുവരിയിൽ സ്റ്റോക്ഹോമിലാണ് സ്കീൻഡ്ബർഗ്ഗ് ജനിച്ചത്. മാതാവു മദ്യശാലയിലെ ഒരു പരിചാരികയായിരുന്നു. ദരിദ്രപൂർണ്ണമായ ജീവിതത്തിനിടയ്ക്ക് അദ്ദേഹം മൂന്നു പ്രാവശ്യം വിവാഹിതനായി).

ക്യാപ്റ്റൻ: നിങ്ങളെല്ലാവരും എന്റെ ശത്രുക്കളാണെന്ന് ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഇഹരനോവു ഭയന്ന്, ഞാൻ ചിറക്കേണ്ടെന്നു വിചാരിച്ചു എന്നിലെ ജീവന്റെ ആദ്യബീജത്തിൽനിന്നു ധാരാളങ്ങളുറിക്കേണ്ടത്, എന്നെ ഒരു കൊള്ളരുത്തത്തവനാക്കിത്തീർത്ത എന്റെ അമ്മ എന്റെ ശത്രുവായിരുന്നു. എന്നെ കീഴടക്കാൻ നിർബ്ബന്ധിച്ചിരുന്ന എന്റെ സഹോദരി എന്റെ ശത്രുവായിരുന്നു. ഞാൻ ആദ്യമായി ആഖിംഗനം ചെയ്ത സ്ത്രീ എന്റെ ശത്രുവായിരുന്നു. കാരണം, ഞാനവൾക്കു നൽകിയ സംഭോഗസുഖത്തിനുചകരം അവളെന്നിക്കുതന്നതു പത്തു വർഷം തീണ്ടുന്നിന്ന ഒരുരോഗമാണ്. ഞാനോ നീയോ വേണ്ടതെന്ന് ചിന്തിച്ചു

തുടങ്ങിയ എന്റെ മകനും എന്റെ ശത്രുവാണ്. പിന്നെ, നീ. നീ അന്നും ഇന്നും എന്നും എന്റെ ശത്രുവാണ്. എന്നിലെ ജീവചൈതന്യം നിശ്ശേഷം നശിക്കുന്നതുകൊണ്ട് നിന്റെ പിടിയിൽനിന്നു വിടാൻ നീയെന്നെ അനുവദിക്കുകയില്ല.

ബെർട്രാൻഡ് ഫ്ലെഷ്

നാടകരചനയിലും അവതരണത്തിലും ശ്രദ്ധേയങ്ങളായ പല പരീക്ഷണങ്ങളും വരുത്തിയ മറ്റൊരു അതികായനായിരുന്ന ജർമ്മൻനാടകകൃത്തും പ്രൊഡ്യൂസറുമായ ബെർട്രാൻഡ് ഫ്ലെഷ്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ എപ്പിക് നാടകവേദി അരിസ്റ്റോട്ടിലിയൻസങ്കല്പങ്ങളെ ഒന്നടങ്കം തിരുത്തുകയുണ്ടായി. ആധുനികപ്രധാനമായ എപ്പിക് നാടകം പ്രേക്ഷകനെ വെറും കാഴ്ചക്കാരനാക്കി മാറ്റിനിർത്തുന്നു. അപ്പോൾ അരങ്ങിൽ കാണുന്നതെല്ലാം അപഗ്രഥിക്കാനുള്ള കെല്പ് അയാൾക്കുണ്ടാകുന്നു. വെർഫ്ഡുങ്ങ് എന്ന പേരിലറിയപ്പെടുന്ന സാങ്കേതികമാർഗ്ഗമാണ് ഫ്ലെഷും കൂട്ടരും സ്വീകരിച്ചത്. പുതിയൊരു അഭിനയ രീതിയിലൂടെ കണ്ടു പരിചയിച്ചിട്ടുള്ള രീതിയിൽനിന്നു പ്രേക്ഷകനെ വിമോചിപ്പിക്കുന്നതിനെയുമാണ് ഈ മാർഗ്ഗംകൊണ്ടു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നത്. നാടകവേദിയിൽ നടക്കുന്ന കാര്യങ്ങളിൽനിന്നു കാണികളെ നിവൃത്തിയുണ്ടാക്കേണ്ടതോളം മാനസികമായി അകറ്റിനിർത്തുക എന്നതാണ് ഇതിന്റെ ആത്യന്തികലക്ഷ്യം.

അഭിനയത്തിന്റെ കാര്യത്തിലും എപ്പിക്നാടകങ്ങൾ പുതുമ പുലർത്തുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രവുമായി നടൻ തന്മയീഭവിക്കുന്നതു തെറ്റാണെന്ന് ഈ പ്രസ്ഥാനക്കാർ കരുതുന്നു. താൻ അഭിനയിക്കുന്ന ഭാഗം വള

മെയെറെ റിഹേഴ്സലുകൾക്കുശേഷം ശരിപ്പെട്ടതാണെന്നും തന്റെ സംഭാഷണം ഉരുവിട്ടുതവിട്ടറപ്പിച്ചതാണെന്നും മറക്കുന്നവനാണല്ലോ നമ്മുടെ കണ്ണിൽ നല്ല നടൻ. എന്നാൽ എപ്പിക് നാടകത്തിലെ അഭിനേതാവു് അഭിനയപാടവമുള്ള ഒരു റിപ്പോർട്ടർ മാത്രമാണു്. പ്രേക്ഷകന്റെ സഹാനുഭൂതിയെപ്പറ്റി അയാൾക്കു ചുറ്റമാണുള്ളതു്. ഒരു സാധാരണ സംഭവത്തെ അസാധാരണവും അപരിചിതവുമാക്കി അവതരിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ അന്യവല്ക്കരണം (Alienation) സാധിക്കണമെന്നാണു് അയാളുടെ മോഹം. 'മേർ കറേജു' 'കൊക്കേഷൻ ചോക് സർക്കിൾ' തുടങ്ങിയ ബ്രെഷ്'ടിയൻ നാടകങ്ങൾ ഇപ്പറഞ്ഞ പ്രവണതകൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നവയത്രെ.

അസംബന്ധനാടകം

അബ്സർഡിസ്റ്റ് സാങ്കേതികമാർഗ്ഗമാണു് എണ്ണപ്പെടേണ്ട മറ്റൊരു നാടകരീതി. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിന്റെ ഉത്തരാർദ്ധത്തോടുകൂടി ജന്മമെടുത്ത ഈ നാടകപ്രസ്ഥാനം പലതുകൊണ്ടും ശ്രദ്ധേയമത്രെ. മനുഷ്യർ തന്നെയാണോ എന്നു തോന്നിക്കുന്ന കഥാപാത്രങ്ങൾ, അവരുടെ വിചിത്രങ്ങളായ പ്രവൃത്തികൾ, അത്ഭുതവിതമായ സംഭാഷണം, അസാധാരണമായ ആരംഭം, അന്ത്യം, തികഞ്ഞ നിശ്ചലതയും തുടങ്ങിയവയെല്ലാം അസംബന്ധനാടകങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവമാണു്.

ആർതർ അഡമേവു്, എഡ്വേർഡു് ആൽബി, ജാരി, ഷാങ്ങ് ഷെനെ, സാമുവൽ ബെക്കറ്റ് തുടങ്ങിയവരാണ് അസംബന്ധനാടകപ്രസ്ഥാനത്തിലെ മഹാരഥന്മാർ. അവരിൽത്തന്നെ ബെക്കറ്റ്റാണു് ഈ നാടക

രീതിക്കു പേരും മൂലം നേടിക്കൊടുത്തതെന്ന കാര്യത്തിൽ തർക്കമില്ല. അതിന്റെ പേരിലാണ് 1968-ൽ സാഹിത്യത്തിനുള്ള നോബൽസമ്മാനം അദ്ദേഹം കരസ്ഥമാക്കിയതും.

ആധുനികജീവിതത്തിന്റെ മുഖമുദ്രകളായ ലക്ഷ്യരാഹിത്യത്തെപ്പറ്റിയും ഭീകരമായ ഏകാന്തതയെപ്പറ്റിയുമൊക്കെയാണ് ബെക്കറ്റിന് പരയാനുള്ളത്. 'എഡ്ഗേ'യും 'വെയിറ്റിങ് ഫോർ ഗോഡോ'വും പരിശോധിച്ചാൽ ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാകും. അശരണരായ മാതാപിതാക്കളേയും ഭൃത്യനായ ക്ലാവിനേയും വേദനിപ്പിക്കുന്നതിൽ കൗതുകമുള്ള ഹാമാണ് എഡ്ഗേമിലെ നായകൻ. അയാളുടെ മുറിയിൽ മാത്രമാണിപ്പോൾ ഭക്ഷണസാധനങ്ങൾ അവശേഷിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഹാമിന്റെ ഭൃത്യനായ ക്ലാവിനുമുണ്ട് വിശേഷപ്പെട്ടൊരു ജോലി—ബൈനോക്കുലറിലൂടെ പുറത്തേയ്ക്കു നോക്കി കാണുന്നതെല്ലാം കരുടനും തളർവാതംപിടിച്ചവരാണ് വയറ്റുത്തവനുമായ ഹാമിനെ പറഞ്ഞു ധരിപ്പിക്കൽ. (ഇവിടെ ധൃതരാഷ്ട്രസഞ്ജയസംവാദം അനുസ്മരിക്കുന്നതു നന്നു്). ഒരിക്കൽ ക്ലാ പറഞ്ഞു: ഹാമിന്റെ മുറി ഉന്നം വെച്ചുകൊണ്ട് ഒരു പയ്യൻ വരുന്നുണ്ടെന്നു്. അയാൾ ആകെ പരിഭ്രാന്തനായി. തന്റെ ഏകാവലംബമായ ഭൃത്യനെ പിരിച്ചുവിട്ടു് ആത്മഹത്യ ചെയ്യാൻവരെ ഹാം തയ്യാറാകുന്നു. ഒരു കട്ടി കൂടി ലോകത്തിൽ ജീവിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നതാണ് അയാളെ അസ്വസ്ഥനാക്കുന്നതു്. അച്ഛനമ്മമാരും താനും ക്ലാവുമൊഴികെ മറ്റൊരാളും മരിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നായിരുന്നു അതുവരെ ആ പാവത്തിന്റെ വിചാരം.

‘വെയിറ്ററിങ് ഫോർ ഗോഡോ’വിലെ പ്രമേയവും രസകരമത്രെ. മനുഷ്യജീവിതം ഒരു നീണ്ട കാത്തിരിപ്പാണ്. എന്തിനുവേണ്ടി? എന്തെങ്കിലും സംഭവിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി. യുക്തിരഹിതമെന്നു വിശേഷിപ്പിക്കാവുന്ന ഈ നാടകത്തിലൂടെ ബെക്കറ്റ് മൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതും ഇതേ ആശയംതന്നെ. വ്ളാഡ്മിർ, എസ്ത്രഗോൺ എന്നീ രണ്ടു ഭീക്ഷാഭോജികൾ ഇലകൾ കൊഴിഞ്ഞ ഒരു മരച്ചുവട്ടിൽ ഇരിക്കുന്നതായാണു നാടകാരംഭത്തിൽ നാം കാണുന്നത്. ഗോഡോവിനെ പ്രതീക്ഷിച്ചിരിക്കയാണത്രെ അവർ പലതും ജല്പിക്കുന്നതിനിടയ്ക്ക് ഒരു പ്രളതന്റെ അടിമയോടുകൂടി അവിടെയെത്തുന്നു. സമയം ഇഴഞ്ഞിഴഞ്ഞു നീങ്ങുന്നു ഒരു കുട്ടി വന്നു ഗോഡോ ആ രാത്രി വരുന്നില്ല എന്നു പറയുന്നു. ഒരാൾ ചോദിച്ചു: “നമുക്കു പോയാലോ?” അപരന്റെ മറുപടിയാണ്: “ശരി, നമുക്കുപോകാം” അതോടെ യവനികയും വീണു.

പിറേ ദിവസത്തെ സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണു തിരഗ്ഗില വീണ്ടുമയരുന്നത്. ഇപ്പോൾ ഒരാൾ അന്ധനും മറ്റൊരാൾ ബധിരനാണു്. പ്രളവും അടിമയും വീണ്ടും വരുന്നു അന്നും ഗോഡോ വരുന്നില്ലെന്നു കുട്ടി വന്നു് അറിയിക്കുന്നുണ്ടു് അർത്ഥശൂന്യമായ സംഭാഷണങ്ങൾ വീണ്ടും ആവർത്തിക്കുന്നു. ആരും വരുന്നില്ല, ആരും പോകുന്നില്ല, ഒന്നുംതന്നെ സംഭവിക്കുന്നുമില്ല—എന്തൊരു ഭീകരമായ നിശ്ചലതാ!

സന്ധ്യാനളികൾക്കും ഇമേജുകൾക്കും അസംബന്ധനാടകങ്ങളിൽ വലിയ സ്ഥാനമുണ്ടു്. അസാധാരണമെന്നു തോന്നാവുന്ന കാര്യങ്ങൾ തികച്ചും സാധാരണമെന്നു മട്ടിലാണു് ഈ നാടകകർത്താക്കൾ അവതരി

പ്പിക്കുന്നത്. യുജിൻ അയനെസ്കോവിന്റെ 'അമെദി'യെ (Amedee) ഞാൻ ഇവിടെ ഉദാഹരിക്കട്ടെ. മക്കളും ബന്ധുക്കളുമില്ലാത്ത അമെദിയുടെയും ഭാര്യയുടെയും വിചിത്രമായ കഥയാണിതിലുള്ളത്. അവർ താമസിക്കുന്ന ഫ്ളാററിന്റെ കിടപ്പുമുറിയിൽ ഒരു ശവം കിടപ്പുണ്ട്; ഒരു പുരുഷന്റെ നിത്യവും അതു വളരുന്നുണ്ട്. അതെങ്ങനെ അവിടെ വന്നുവെന്നു രണ്ടുപേർക്കുമറിഞ്ഞുകൂടാ. പതിനഞ്ചോളം വർഷമായി അമെദിയും പത്നിയും അതേ ഫ്ളാററിൽ കഴിയുകയാണെന്ന കാര്യം മറക്കരുത്. ഭർത്താവും ഒരു നാടകമെഴുതിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. വർഷത്തിൽ ഒരു വാക്കുവീതം. ഇപ്പോൾ ആകെ രണ്ടു വരി എഴുതിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ടെലിഫോൺ സ്വീച്ചുബോഡ് ഓപ്പറേറ്റർ ചെയ്യലാണു ഭാര്യയ്ക്കു ജോലി. രണ്ടുപേർക്കും ഒരു കാര്യത്തിൽ താല്പര്യമുണ്ട്; കിടപ്പുമുറിയിലെ ശവം ആരുമറിയാതെ അവിടെനിന്നു നീക്കം ചെയ്യുന്നതിൽ. എന്നാൽ, ഇതിനിടയ്ക്കു ശവത്തിന്റെ കാലുകൾ വളർന്നുവന്നു ദമ്പതികളിരിക്കുന്ന മുറിയോളമെത്തുന്നുണ്ട്. പല വലിപ്പത്തിലുള്ള കൂണുകളും മുറിയിൽ നിറയുന്നു ഇതു കണ്ടു ഭാര്യ ആത്മനിയന്ത്രണം വിട്ടതോടെ അമെദി ശവത്തെയും ചുമന്നു കൊണ്ടു വീടുവിട്ടിറങ്ങാൻ നിബ്ബന്ധിതനാകുന്നു. നായകന്റെ ജീവിതാന്ത്യത്തിന്റെ സൂചനയാണിതു്. ഒന്നിലധികം നിർവ്വഹണങ്ങൾ ഈ നാടകത്തിലുള്ളതു പോലെത്തന്നെ ഇതിലെ ശവത്തിനും വ്യാഖ്യാനങ്ങൾ ഒന്നിലേറെയുണ്ട്. ഭാര്യയുടെ കാമുകന്റെയോ, കഥാപാത്രങ്ങളിലെ കുറ്റബോധത്തിന്റെയോ, എഴുത്തുകാരന്റെതെന്നെയോ പ്രതീകമായി വളരുന്ന ഈ ജഡത്തെ കണക്കാക്കാവുന്നതേയുള്ളൂ.

‘ഭി ബാൽക്കണി’ (ഷാങ്ങ് ഷെനെ) എന്ന വിഖ്യാതനാടകത്തിലുമുണ്ടു വിചിത്രമായ ചില കല്പനകൾ. ഒരു വേശ്യാലയമാണത്രെ ബാൽക്കണി. അവിടെ വരുന്നവർ വിനോദത്തിനുവേണ്ടിയാണു പല വേഷങ്ങളുമണിയുന്നതു്. ജഡ്ജിയും യോദ്ധാവും ബിഷപ്പുമൊക്കെ ബാൽക്കണിയിൽ വരാറുണ്ടു്. ഒടുവിൽ അവരോരോരുത്തരും തങ്ങളെടുത്ത റോളുകൾ സ്ഥിരമായി അംഗീകരിക്കുന്നു. “രാവണവേഷവും ഞാനുമൊന്നായു് ചുമഞ്ഞുപോയു്” എന്ന അവസ്ഥതന്നെ. അരാജകത്വവും നാട്ടിലുടനീളമുണ്ടായ വിപ്ലവവുമാണു് ഇതിനു പ്രേരകമായതു്. അങ്ങനെ വേശ്യ രാജ്ഞിയായി. സങ്കല്പവും യാഥാർത്ഥ്യവും തമ്മിലുള്ള ഒരുതുകളി വിചിത്രമെന്നല്ലാതെത്തു പറയാൻ?

പ്രസ്ഫുടമായ ആരംഭവും അന്ത്യവും അസംബന്ധനാടകങ്ങളിൽ പതിവില്ല. തിരശ്ശീല വീണതിനു ശേഷമേ നാടകീയേതിവൃത്തമിന്നതാണെന്നു പ്രേക്ഷകനു പിടി കിട്ടുകയുള്ളു. ആ അറിവും പൂർണ്ണമോ സത്യമോ ആയിക്കൊള്ളണമെന്നുമില്ല. നാടകംകണ്ടുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ അടുത്തെത്തു നടക്കാനിരിക്കുന്നുവെന്നു ഉല്ലാസത്തോടെയിരിക്കും സാധാരണയായി കാണികൾക്കുണ്ടാവുക. അസംബന്ധനാടകം കാണുമ്പോഴാകട്ടെ എന്തൊക്കെയൊണിവിടെ കാട്ടിക്കൂട്ടുന്നതു് എന്ന വിഭ്രാന്തിയായിരിക്കും ജനിക്കുക. ഹരോൾഡു് പിൻററിന്റെ ‘ഭി ഡം വെയു്റററി’ലെ കഥാപാത്രങ്ങൾ താമസിക്കുന്ന ഇടംപോലും കാണികൾക്കു് അറിയാൻ വയ്യ. ഭിവാസവും വീടുമാറുന്ന അവരും അതേപ്പറ്റി അജ്ഞാതരെന്നു. അയനെസു്ക്കോവിന്റെ ‘ഭി ബാൾഡു് പ്രൈമഡോണ’ (The Bald Prima Donna)യിൽ ഒരു യു

വമിമുനം മുടുപിടിച്ച വാഗ്വാദത്തിനുശേഷമാണു തങ്ങൾ വളരെ കാലമായി വിവാഹിതരായിട്ട് എന്ന മഹാസത്യം കണ്ടുപിടിക്കുന്നത്. 'ട്രി ഏക്സിക്യൂഷണേഴ്സ്' എന്ന നാടകം മുഴുവൻ കണ്ടു തീരുമ്പോഴേ നാടകകൃത്തായ ആരബൽ മാതൃപുത്രബന്ധത്തെക്കുറിച്ചാണുഴുതിയിരിക്കുന്നതെന്നു ബോധ്യം വരൂ. എഡ്വേർഡ് ആൽബിയുടെ 'സൂ സ്റ്റോറി' (Zoo Story) യിൽ കഥ പറഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ജാറിക് തിരശ്ശീല വീണിട്ടും കഥ അവസാനിപ്പിക്കുന്നില്ല. അത്രയുമെത്തുമ്പോഴാണ് ഭാഷയുടെ അപൂർണ്ണതയും അർത്ഥരാഹിത്യവുമാണ് ആൽബിയുടെ നാടകപ്രശ്നമെന്നു നമുക്കു പിടി കിട്ടൂ. ഇങ്ങനെ നാടകത്തെ സംബന്ധിച്ച നിലവിലുള്ള നിയമങ്ങളെല്ലാം വെട്ടിക്കളഞ്ഞു പുതിയ ചില നിയമങ്ങൾ എഴുതിപ്പിടിപ്പിക്കാനാണ് ആധുനികജീവിതത്തിന്റെ തനിപകർപ്പെന്ന് അവകാശപ്പെടുന്ന സംബന്ധനാടകങ്ങളിലൂടെ അയനെസ്റ്റോ, ബെക്കറ്റ്, ഷെനെ, ആൽബി തുടങ്ങിയവർ ശ്രമിക്കുന്നത്.

മലയാളത്തിൽ

ചടിഞ്ഞാറൻ നാടകരീതികളിൽ പ്രമുഖങ്ങളായ വയെല്ലാം ഇതിനകം പരാമൃഷ്ടങ്ങളായി. ഇവിടെ ചിലർക്കൊരു സംശയം തോന്നാം. കൊച്ചുകേരളത്തിന്റെ നാടകവേദിയെക്കുറിച്ചും സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചും പ്രതിപാദിക്കാൻ വിദൂരചക്രവാളത്തിലേയ്ക്കു കൈനീട്ടുന്നതെന്തിന്? അതിനു സമാധാനമുണ്ട്. കേരളവർമ്മവലിയ കോയിത്തമ്പുരാൻ 1881-ൽ വിവർത്തനം ചെയ്ത മണിപ്രവാളശാകുന്തളത്തോടുകൂടിയാണ് മലയാളനാടകം ജന്മമെടുത്തതെന്ന കാര്യം ശരിതന്നെ. അതിനുശേഷം ഭാസനും ഭവഭൂതിയും ശങ്കുഭട്ടനും പരിഭാഷ

കളിലൂടെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട ഭാഷാനാടകപോഷണത്തിന് സഹായിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നും സത്യമാണ്. തമിഴിലെ സംഗീതനാടകങ്ങളുടെ സ്വാധീനവും വിസ്തരിക്കുന്നില്ല. എന്നാലും നാടകമെന്നു കേൾക്കുമ്പോൾ നാമിന്നർ തമ്മടക്കുന്ന മട്ടിലുള്ള സാഹിത്യരൂപം ഭാഷയ്ക്കു നല്കിയതു പാശ്ചാത്യസാഹിത്യം തന്നെയല്ലേ? ഷെയ്ക്സ്പിയർ, ഷെറിഡൻ, ഗോഡ്ഡ്വിന്റ്, മോളിയേർ തുടങ്ങിയ ഉന്നതപ്രതിഭകൾ നമ്മുടെ നാടകസാഹിത്യത്തിന്റെ ശരിയായ തുടക്കത്തിന്റെ വളർച്ചയ്ക്കും കയ്യെച്ച സഹായിച്ചിട്ടുള്ളവരല്ലേ? അവർ ഭാഷ മാറിയും വേഷം മാറിയും ഇവിടെ അരങ്ങേറിയിരുന്നില്ലെങ്കിൽ മലയാളനാടകസാഹിത്യം എവിടെയെത്തുമായിരുന്നുവെന്നോർക്കുന്നതു രസാവഹമാണ്. പടിഞ്ഞാറൊരു തേങ്ങയുടച്ചാൽ ഇവിടെ പേരിനൊരു ചിരട്ടയെങ്കിലു മുടയ്ക്കണമെന്ന നിർബ്ബന്ധമുള്ള നാം ആധുനികനാടകങ്ങളുടെ അടിവേരുകൾ പാശ്ചാത്യസാഹിത്യത്തിൽ ചികയുന്നതുതന്നെയാണ് പ്രയോജനകരം.

ആധുനികഫലിട്ടം

പ്രൊ: എൻ. കൃഷ്ണപിള്ള 1942-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച 'ഗേഭവന'ത്തോടുകൂടിയാണ് മലയാളനാടകസാഹിത്യത്തിൽ പുതിയ പ്രവണതകൾ കണ്ടുതുടങ്ങിയത്. സി. വി. രാമൻപിള്ളയുടെയും ഈ വി. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെയും കാൽനബോദമരീചികളെ പിന്തുടരുന്നവരായിരുന്നു അതുവരെ ഭാഷയിലെ മിക്ക നാടകകൃത്തുക്കളും. എന്നാൽ എൻ. കൃഷ്ണപിള്ളയ്ക്ക് ആചാര്യൻ പാശ്ചാത്യനാടകകൃത്തായ ഇബ്സനായിരുന്നു. അക്കാദമി അട്ടോറം തുറന്നു സമ്മതിക്കുന്നുമുണ്ട്. നോക്കുക:

“ഗൗരവസമ്പാർണ്ണവും മൗലികവുമായ ഏതെങ്കിലും ഒരു ജീവിതപ്രശ്നത്തെ യഥാർത്ഥബോധത്തോടെ സുസ്വച്ഛ്ഛം വിശകലനം ചെയ്ത്, അതിന്റെ ആവിഷ്കൃതിക്കു കൂടിയേ തീരൂ എന്ന് ഉത്തമബോധമുള്ള കഥാപാത്രങ്ങളും സ്വലകാലങ്ങളും സന്ദർഭങ്ങളും സഭാവിഷ്ണുങ്ങളും വാക്യങ്ങളും മാത്രം ഉപയോഗിച്ച്, ആ ഘടകങ്ങളെയെല്ലാം സ്വീകൃതപ്രശ്നത്തിന്റെ സമഗ്ര പ്രകാശനത്തിനു ഏകാഗ്രങ്ങളാക്കി നാടകം രചിക്കണം എന്നതായിരുന്നു ഏന്റെ ആദർശം. ആ ലക്ഷ്യം കൈവരിയ്ക്കാൻ എന്നെ പ്രചോദിപ്പിച്ചത്, പ്രസ്തുത കാര്യങ്ങളിൽ ഉദാസീനരോ അജ്ഞരോ ആയിരുന്ന അന്നത്തെ നാടകകർത്താക്കളുടെ കൃതികളും, ആ ധർമ്മങ്ങൾ ആദ്യന്തം അനുപദം പുലർത്തി വിജയം വരിച്ച ഇബ്സന്റെ നാടകങ്ങളുമാണ്.”

‘ഭഗവദനം’ ഒരു പ്രശ്നനാടകമാണ്. സ്ത്രീപുരുഷന്മാരുടെ മനപ്പൊരുത്തത്തിലാണ് വൈവാഹികജീവിതത്തിന്റെ വിജയം കടികൊള്ളുന്നത്. പൊരുത്തപ്പെടാനാവാത്ത വ്യക്തിത്വങ്ങളെങ്ങനെയൊരു വെറുക്കൊരു കരാറിന്റെ പേരിൽ ഏറെനാൾ ഒരുമിച്ചു കഴിഞ്ഞു കൂടുക? നയവും അഭിനയവുമായശ്യമാണവിടെ. എന്നാലും വൈഖാസ്യമുള്ള ‘കണ്ണീപ്പാട’ത്തിൽ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചപ്പോലെ, ‘മൃകശീതസംഗമം’ ഉണ്ടാകാതെ തരമില്ല. ആ സംഗമം ദമ്പതികളെ മാത്രമല്ല, കുടുംബാന്തരീക്ഷത്തെയൊക്കെ കലുഷമാക്കും. ‘ഭഗവദന’ത്തിലും സംഭവിച്ചത് അതാണ്. ആചാരത്തിനൊപ്പിച്ചു, കുടുംബക്ഷേമംമാത്രം ലക്ഷിക്കി നടത്തപ്പെട്ട രാധാഹരിനൃന്മാരുടെ വിവാഹബന്ധം മുറിഞ്ഞപ്പോൾ മാധവൻനായരുടെ കുടുംബത്തെയൊക്കെയു നശിപ്പി

ച്ചു. അതുകൊണ്ടാണ് ആ നല്ല മനുഷ്യൻ ഇടനെഞ്ചു പൊട്ടി ഇങ്ങനെ വിലപിച്ചത്: “എടാ കണ്ണില്ലാത്ത ദൈവമേ, നീ എന്റെ മൺകുട്ടിൽ തകർത്തുകളഞ്ഞല്ലോ.”

‘കന്യക’യിലെ ദേവകിക്കുട്ടി ഇബ്സന്റെ ‘പാവക്കുട്ടി’ലെ നോറയുടെ കേരളപ്പതിപ്പാണ്. “സ്ട്രീ, സ്ട്രീയാകുന്നത്, ജീവിക്കാൻ അർഹയാകുന്നത് അവൾ ഒരു ഭാര്യയും മാതാവുമാകുമ്പോഴാണ്” എന്നു തുറന്നു പറയുന്ന അവൾ സ്വന്തം ശിപായിയായ വേലുപിള്ളയോടുകൂടി ജീവിക്കാൻ ഇറങ്ങിത്തീരിക്കുന്നത് ഹെൽമറോടുള്ള കണക്കുതീർത്തു വാതിൽ കൊട്ടിയടച്ചിറങ്ങുന്ന നോറയുടെ മനോഭാവത്തെ കാർമ്മപ്പെടുത്തുന്നു. വീട്ടുകാർ നേടിക്കൊടുത്ത പഠിപ്പും പദ്ധതിയും വലിച്ചെറിഞ്ഞു “എനിക്കു ജീവിക്കണം. എന്റെ മരണം ഇതോടെ തീർന്നു. ഇനി ഞാൻ ജീവിക്കാൻ തുടങ്ങുകയാണ്” എന്നിങ്ങനെ ദേവകിക്കുട്ടി വിളിച്ചുപറയുമ്പോൾ നമ്മുടെ പാരമ്പര്യങ്ങളുടെയും പെരുമാറ്റസംഹിതകളുടെയും നെടുമുളകൾ ആടിയുലയുന്ന ചിത്രം കാണാതിരിക്കാൻ വയ്യ.

‘ബലാബല’ത്തിലെയും പ്രശ്നം സ്ട്രീസ്വാതന്ത്ര്യമത്രെ. പങ്കുജം ദേവകിക്കുട്ടിയുടെ കൂടപ്പിറപ്പാണെന്നു പറയാം. താനൊരു പുരുഷനും ഭർത്താവുമാണെന്നു കാര്യം മറന്നു അമ്മയുടെ ആജ്ഞാനുവത്തിയായി കഴിയുന്ന, തള്ളെല്ലൊട്ടിയായ ശേഖരനെ ഉപേക്ഷിച്ചു പങ്കുജം ഇറങ്ങിത്തീരിക്കുകയാണ്. അതോടെ അബലാതപത്തിൽ നിന്നും, പുരുഷൻ വളർത്തുന്ന അനുസരണയുള്ള വീട്ടു മൃഗത്തിൽനിന്നും അവൾ വളരെയേറെ വളർന്നുകഴിഞ്ഞു. അതുകൊണ്ടാണ് “ഭാര്യാതപത്തേക്കാൾ ഞാൻ

വിലമതിക്കുന്നത് എന്റെ മനുഷ്യത്വത്തെയാണ്” എന്നു നട്ടെല്ലുയർത്തി പ്രഖ്യാപിക്കാനുള്ള ചംക്രരം അവർക്കുണ്ടായത്.

വീടുവീട്ടു തെരുവിലിറങ്ങിയതുകൊണ്ടു സ്ത്രീ സ്വതന്ത്രയാകുന്നില്ല. “സാമൂഹികമായ എല്ലാ തിന്മകളുടെയും കൂത്തരങ്ങും മദാലസകളായ സ്ത്രീകൾക്കുള്ള ഉദാരമായ അഭയകേന്ദ്രവും പിതാക്കന്മാരെ തളച്ചിടാനുള്ള കുറ്റിയും കുട്ടികൾക്കുള്ള നരകവും ആണ് കുടുംബം.” (Family, thou art the home of all social evil, a charitable refuge for indolent women, an anchorage for fathers and a hell for children) എന്നുള്ള സ്ട്രിൻഡ്ബർഗിന്റെ കുടുംബസങ്കല്പം കേരളത്തിലുണ്ടാകാൻ തരമില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് കീഴടക്കി ഭരിക്കേണ്ട രാജ്യമല്ല വീടെന്നു മനസ്സിലാക്കി ആണം പെണ്ണം പൊരുത്തപ്പെടാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. കിട്ടുപിള്ളയുടെ ബഹിഷ്കരപ്രാണനും സോദരനുമായ കേശവൻകുട്ടി നായർ ഭാര്യയായ ഗോമതിയോടു് ഇണക്കിപ്പോകാൻ തീരുമാനിക്കുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന ‘അനുരഞ്ജന’ത്തിലൂടെ എൻ. കൃഷ്ണപിള്ള ഇക്കാര്യം വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. ‘മുടക്കുമുതൽ’ ‘ദർശനം’ ‘അഴിമുഖത്തേയ്ക്ക്’ ‘കുടത്തിലെ വിളക്കു’ തുടങ്ങിയ വിഖ്യാതനാടകങ്ങളും ഇവിടെ കാർക്കും. പ്രശ്നങ്ങൾക്കെതിരെയും പരിപൂർണ്ണമായി പരിഹാരമാവുകയില്ല. എന്നല്ല, പലപ്പോഴും ഒരു പരിഹാരം പുതിയ പല പ്രശ്നങ്ങളെയും സൃഷ്ടിച്ചുവെന്നുംവരാം. ബെർണാഡ്ഷായുടെ ‘പിഗ്മാലിയൻ’ എന്ന നാടകത്തിൽ നാം കാണുന്നത് അതാണല്ലോ. എലൈസ എന്ന പെൺകുട്ടിയെ വിദ്യാഭ്യാസത്തിലൂടെ ഉന്നതസമുദായത്തിന്റെ മധ്യ

ത്തിൽ പിടിച്ചിരുത്താൻ പ്രൊ: ഫിഗ്ഗിൻസിനു കഴിഞ്ഞുവെങ്കിലും തുടർന്നുവരുന്ന റൂറുറൂ പ്രശ്നങ്ങളുടെ മുമ്പിൽ അദ്ദേഹം പരാജിതനാകുന്നതു കാണാം. എന്തിനാകിലും സമൂഹത്തിലെ നീറുന്ന നിരവധി കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് ജനങ്ങളെ ബോധവാന്മാരാക്കാൻ പ്രശ്നനാടകകർത്താക്കൾക്കു കഴിയുന്നുണ്ടെന്നതു സമ്മതിക്കണം. ടി. എൻ. ഗോപിനാഥൻനായരുടെ 'ജനദ്രോഹി', സി. എൻ. ശ്രീകണ്ഠൻനായരുടെ 'ആ കനി തിന്നരുത്', കെ. ടി. മുഹമ്മദിന്റെ 'മനുഷ്യൻ കാരാഗൃഹത്തിലാണ്' തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളെ ഈ പശ്ചാത്തലത്തിൽ നോക്കിക്കാണുന്നതായിരിക്കും നല്ലതു്.

പ്രചരണാത്മക നാടകങ്ങൾ

പ്രചാരണപ്രധാനമായ നാടകം പുരോഗമനസാഹിത്യത്തിന്റെ സന്തതിയായിരുന്നു. ശ്രവ്യകാവ്യങ്ങളെക്കാൾ ദൃശ്യകാവ്യങ്ങൾക്കു ഭാവുകചിത്തത്തെ എളുപ്പത്തിൽ വശീകരിക്കാൻ കഴിയും. ഈ കലാതത്വം മനസ്സിലാക്കിയ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് നാടകകർത്താക്കൾ സാമൂഹികസാമ്പത്തികരാഷ്ട്രീയേതിവൃത്തങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചു ധാരാളം നാടകങ്ങൾ രചിക്കുകയുണ്ടായി. അവയിൽ പലതും, വിശേഷിച്ചു രാഷ്ട്രീയനാടകങ്ങൾ അല്ലായ്മസ്സുകളായിപ്പോയെങ്കിലും കുറെയെല്ലാം പിടിച്ചുനില്ക്കുകയുണ്ടായി. വി. ടി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'അടുക്കളയിൽനിന്ന് അരങ്ങത്തേയ്ക്ക്', എം. പി. ഭട്ടതിരിപ്പാടിന്റെ 'ഔരുമതി', കെ. ദാമോദരന്റെ 'പാട്ടുബാക്കി' എന്നീ പ്രശസ്തനാടകങ്ങളെപ്പോലെത്തന്നെ ശ്രദ്ധേയങ്ങളാണ് തോപ്പിൽ ഭാസിയുടെ 'മൂലധനം' 'തൂലാഭാരം', 'നിങ്ങളെന്നെ കമ്മ്യൂണിസ്റ്റാക്കി' തുടങ്ങിയവയും.

സത്യത്തിന്റെ മുഖം എപ്പോഴും അസന്ദർഭമാണ്. മനുഷ്യൻ സ്വപ്നലോലുപനായതുകൊണ്ട് കറകളഞ്ഞ യാഥാർത്ഥ്യത്തോടവൻ വെറുപ്പായിരിക്കും. യഥാർത്ഥ പ്രസ്ഥാനത്തെ കാണുന്നപ്രസ്ഥാനം എന്നവരെ വിളിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചത് ഈ മനോഭാവമാണ്. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് റിയലിസത്തോടൊപ്പം ഭാവാനുഭവപ്രവണതകളും നമ്മുടെ നാടകവേദിയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടത്. പുച്ഛിമാന പരശേശ്വരൻപിള്ളയുടെ 'സമത്വവാദി', കെ. സുരേന്ദ്രന്റെ 'അരക്കില്ലം' തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളിൽ ഈ പ്രവണതയ്ക്കാണ് മുൻതൂക്കം.

സി. ജെ. തോമസ്

മുതലിയ കാലംകൊണ്ടും മുതലും കൃതികൾ കൊണ്ടും ഭാഷാനാടകസാഹിത്യത്തിൽ വലിയ വിപ്ലവമുണ്ടാക്കിയ ഒരുതികായകനായിരുന്നു സി. ജെ. തോമസ്. പാശ്ചാത്യ പാരമ്പര്യ നാടക പ്രവഞ്ചത്തെ കുറിച്ചു നല്ല പരിജ്ഞാനമുണ്ടായിരുന്നു, അദ്ദേഹത്തിന്. 'അവൻ വീണ്ടും വരുന്നു', 'ആ മനുഷ്യൻ നീ തന്നെ' എന്നീ നാടകങ്ങളിൽ ശക്തിയേറിയ പ്രമേയങ്ങൾ സംഘട്ടനാത്മകമായി അവതരിപ്പിച്ചു വിജയിപ്പിക്കാൻ അദ്ദേഹത്തിന് സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. '1128-ൽ ക്രൈം 27' എന്ന നാടകമാകട്ടെ നമ്മുടെ നാടകസങ്കല്പങ്ങളെയെല്ലാം കടപഴക്കിയെറിയുന്നുമുണ്ട്. നാടകത്തിന്റെ പേരുപോലും പുതുമനറിറഞ്ഞതാണ്. ആരും മോ? നോക്കാം:

"ഗുരു: ഏയ് ഏയ്! ആരു പറഞ്ഞു കർത്തവ്യർ രതാൻ? (ഉത്തരമില്ല. അസംതൃപ്തനായി തലകുലുക്കിക്കൊണ്ടു നില്ക്കുന്ന നോക്കി ലാളുന്നു). അവൻ തോന്നുമ്പോൾ അവൻ കർത്തവ്യർത്തിയാൽ, എനിക്കുതോ

നമ്പോൾ നാടകം കളിക്കും. അത്രതന്നെ. (സ്റ്റേജ് വിട്ട് അകത്തേയ്ക്ക് പോകാൻ ഭാവിിക്കുന്നു. സ്റ്റേജ് മാനേജർ പുറകിൽക്കൂടി പ്രവേശിച്ച ഗുരുവിന്റെ പുറത്തു തൊടുന്നു)

സ്റ്റേജ് മാനേജർ: സാർ!

ഗുരു: (തെറ്റിത്തരിഞ്ഞത്, സ്റ്റേജ് മാനേജറെ നോക്കി) ഉം?

സ്റ്റേജ് മാനേജർ: നാടകം തുടങ്ങി.

ഗുരു: തുടങ്ങിയെന്നാരു പറഞ്ഞു?

സ്റ്റേജ് മാനേജർ: അതു തീരുമാനിക്കേണ്ടയാൾ ഞാനല്ലോ. ഞാനാണു സ്റ്റേജ് മാനേജർ. സംസ്കൃതത്തിൽ പരിപാർശപിക്സ് എന്നും പറയും..” ഇങ്ങനെ സ്റ്റേജ് മാനേജരും ഗുരുവും തർക്കിച്ചു നില്ക്കുമ്പോഴാണ് ശിഷ്യൻ കടന്നുവരുന്നത്. അഭിനേതാവല്ല താനെന്നമട്ടിലാണയാൾ സംസാരിക്കുന്നത്. അതേപ്പറ്റി സ്റ്റേജ് മാനേജർ പറയുന്നതു ശ്രദ്ധിക്കൂ:

സ്റ്റേജ് മാനേജർ: (ഗുരുവിനെയും ശിഷ്യനെയും മാറി മാറി നോക്കിക്കൊണ്ടും) ഒരു ഗുരുവും ശിഷ്യനും! (ശിഷ്യനോടു്) എടോ, ഇതു മെയിൻറോഡല്ല, സ്റ്റേജാണു്. ഓടേടോ, ഉം ഓടൂ്..”

നാടകവുമായി താല്പര്യം പ്രാപിക്കുന്നതിൽനിന്നു കാണികളെ രക്ഷപ്പെടുത്താൻ തങ്ങൾ കാണുന്നതു നാടകമാണെന്നു് ഇടയ്ക്കിടെവിളിച്ചു പറയുന്നതിലൂടെ അരിസ്റ്റോട്ടലിന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കെതിരാണ് സി. ജെ. എന്നു വ്യക്തമാകും. ഇക്കാര്യത്തിൽ

ബെർടോൾട്ട് ബ്രെഷ്യാൺ അദ്ദേഹത്തിന് ആചാര്യനെന്ന് തോന്നുന്നു.

ശങ്കരപിള്ള

പിരാൻഡലോവിന്റെ നാടകരീതിയോടു തോളുരുമ്മിക്കൊണ്ടാണ് ജി. ശങ്കരപിള്ളയുടെയും ശ്രീരംഗം വിക്രമൻനായരുടെയും നില്പ്. ശങ്കരപിള്ളയുടെ 'ബന്ദി', 'മണൽത്തരികൾ', 'ഇടാൻ മറന്നുപോയ ഇഴ', വിക്രമൻനായരുടെ 'ചിറകുകൾ തീനാളങ്ങൾ' തുടങ്ങിയവ ഇപ്പറഞ്ഞതിനെ ഉദാഹരിക്കുന്നു. അരങ്ങിൽ രാമനും അണിയറയിൽ രാവണനുമായി കഴിയുന്നവരാണു മനുഷ്യരിൽ ഒട്ടുമിക്കാലും. വളർത്തുപുറം വിഷം കൊടുത്തുകൊണ്ട് സോദരപത്നിയെ കാമുകിയാക്കി കഴിയുന്ന ദൈവായത്തസിദ്ധിയായ പ്രതാപൻ അവരിൽ ഒരാൾ മാത്രം. ഇവിടെയുള്ള അതുതം അതല്ല. ഇത്രയൊക്കെയായിട്ടും പ്രതാപനെ ലോകം സന്മാർഗ്ഗിയും മാനുഷനുമായി കണക്കാക്കുന്നുവെന്നതാണത്. ഈ മനോഭാവത്തിന് മാറ്റമുണ്ടാവില്ലേ? ഇല്ല. യുഗപ്രഭാവന്മാർക്കു ക്ഷമതന്നെ മനുഷ്യമനസ്സിനെ മാറ്റാനാവില്ല. എന്തുകൊണ്ടാണെന്നോ? അവിടെയും മുഖംമൂടികളാണ്. മുഖംമൂടി അഴിച്ചാലോ? കണ്ണുപൊട്ടുന്മാരാണ് എല്ലാവരും മെന്തെ ബോധ്യപ്പെടും. "അന്ധരെ അന്ധർ നയിക്കുന്നു. ശൂന്യതയുടെ വക്കിൽ കണ്ണുകെട്ടിക്കളി" — മണൽത്തരികളിൽ ശങ്കരപിള്ള ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചതത്ര ശരിയാണ്!

എൻ. എൻ. പിള്ള

അരങ്ങു ഒരു ചത്ത കുതിരയാണ്. അതിനെയാണ് ചലിപ്പിക്കാൻ വലിയ ശക്തിയും നൈപുണിയുമാവശ്യമത്രെ. തിരിയാത്തതിനെ ചവിട്ടി

ത്തിരിക്കാൻ വെമ്പുന്ന എൻ. എൻ. പിള്ള നമ്മുടെ നാടകവേദിയിൽ പല പരീക്ഷണങ്ങളും നടത്തിനോക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഫാൻറസിയുടെ ആവിഷ്കാരം അതിലൊന്നുമാത്രം. കെ. ടി. മുറുമുരിന്റെ 'ഞാൻ പേടിക്കുന്നു' എന്ന നാടകത്തിൽ ഫാൻറസിയുടെ തിരനോട്ടം മലയാളികൾ കണ്ടുവെങ്കിലും പിള്ളയുടെ 'ഇശ്വരൻ അറസ്റ്റാറി'ലാണ് ചൊല്ലിയാട്ടം ശരിക്കും നാം കാണുന്നത്. സ്വലകാലങ്ങളില്ലാത്ത, മരണത്തിനും അനശ്വരതയ്ക്കുമിടയുള്ള ഒരിടനാഴിയിൽവെച്ചാണ് ഈ നാടകത്തിലെ ആദ്യരംഗം നടക്കുന്നത്. ദൈവവും പിശാചും തമ്മിൽ അവിടെവെച്ചു മുട്ടുപിടിച്ച വാഗ്വാദം നടക്കുന്നു. റ്റുച്ചശക്തനായ ഐൻസ്റ്റീനും ഉണ്ടവിടെ. പെട്ടെന്നു വിടെ ബസ്സുപകടത്തിൽ മരിച്ച ഒരു ഉമ്മ, ഒരു കുട്ടി, ഒരു ഭക്തൻ, ഒരു ഉപദേശി, ഒരു സുവിശേഷക്കാരൻ, ഒരു മിസ്സേസ് എന്നിവരെല്ലാമെത്തുന്നു. സ്വർഗ്ഗത്തിനുവേണ്ടി അവരോരോരുത്തരും വാദിച്ചുതുടങ്ങുന്നു.

രണ്ടാംരംഗം ചൊല്ലുയാണ്. ഇവിടെവെച്ചു ഉഭയലിംഗത്തോടുകൂടിയ രണ്ടു സ്ത്രീകൾ അപകടമൃത്യുവരിച്ചവരുടെ ആത്മാക്കളെ ശുദ്ധീകരിക്കാൻ പാടുപെടുന്നുണ്ട്. പക്ഷേ, അവർക്കിതിനു കഴിയുന്നില്ല. മൂന്നാംരംഗത്തിൽ ഇശ്വരൻ വന്നു എല്ലാവരെയും ജീവിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും കഴപ്പം തീരുന്നില്ല. ചതഞ്ഞ ശരീരത്തോടുകൂടി ജീവിക്കാൻ അവർക്കാക്കും താല്പര്യമില്ല. അവർ ഇശ്വരനെ 'ഘെരാവോ' ചെയ്യുന്നു. അദ്ദേഹം കഴപ്പത്തിലായി. ഹൃദയസ്തംഭനംകൊണ്ടു മരിച്ചൊരാളെ മനുഷ്യഡോക്ടർക്കു ജീവിപ്പിക്കാനാകുമെങ്കിൽ മരിച്ച മനുഷ്യനു ജീവൻ മാത്രം നൽകുന്ന ദൈവമെങ്ങനെ ആ

രാധുനാകം! കാര്യങ്ങളിത്രത്തോളമായപ്പോൾ ശേഷമുള്ളവയെ വേഷത്തിലിരിക്കുന്ന ഐൻസ്റ്റീൻ ഇടപെട്ട് പോലീസ് ഓഫീസറുടെ വേഷമണിഞ്ഞുവന്ന ചെങ്കുത്തായതൊന്നെക്കൊണ്ട് ഈശ്വരനെ അറസ്റ്റർ ചെയ്യിക്കുന്നു. അതോടെ തിരശ്ശീലയും വീഴുകയാണ്. ശവശരീരങ്ങൾ പോസ്റ്റമോർട്ടം ചെയ്ത് പരിക്ഷിണനായ ഒരു ഡോക്ടർ 'Albert Einstein and the theory of relativity' എന്ന ഗ്രന്ഥം വായിച്ചുറങ്ങിയപ്പോൾ കണ്ട സ്വപ്നമാണത്രെ ഇപ്പറഞ്ഞതെല്ലാം. ഇതുപോലെ, ഭർത്താവു ക്ഷയരോഗിയായതുകൊണ്ട് ലൈംഗികഭാരം ദ്രുമനഭവിക്കുന്നതായ യുവതി 'Pre Historic Man' എന്ന വർണ്ണപിതം വായിച്ചുറങ്ങിയപ്പോൾ കണ്ട സ്വപ്നങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന 'ശ്രീദേവി'യിലും ഫാൻറസി കാണുന്നുണ്ട്.

ഹാസ്യനാടകങ്ങൾ

നാടകത്തിൽ ഹാസ്യം കലർത്തുന്ന ഏർപ്പാടു നന്നേ പഴഞ്ചെന്നാണ്. നമ്മുടെ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിലെ വിദൂഷകന്റെ അട്ടിപ്പേരാണ് ഹാസ്യം. ഹാസ്യ പ്രധാനമായ പ്രഹസനങ്ങൾ ഭാഷയിൽത്തന്നെയുണ്ട്. സി. വി. രാമൻപിള്ളയുടെ 'ചന്ദ്രമഖീവിലാസം', 'കുറപ്പില്ലാക്കളരി', 'തെന്തനാങ്കോട്ടു ഹരിശ്ചന്ദ്രൻ', 'പണ്ടത്തെ പാച്ചൻ' തുടങ്ങിയവയും ഈ. വി. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ 'ബി. എ. മായാവി', 'പ്രണയക്കുഞ്ചിപ്പൻ', 'വിവാഹക്കമ്മട്ടം', 'പെണ്ണരശ്മിനാട്ടു', തുടങ്ങിയവയും ഈ ശാഖയിലേയ്ക്കുള്ള പഴയ ഇടുവെപ്പുകളാണ്. എൻ. പി. ചെല്ലപ്പൻനായരുടെ 'ഇമ്പിലീസു കളുടെ നാട്ടിൽ', ജി. ശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ 'കഴകന്മാർ', ജഗതിയുടെ 'ലഹരി' തുടങ്ങിയ പുതിയ ഹാസ്യനാടകങ്ങൾ

കണ്ടും ഇക്കൂട്ടത്തിൽ സ്മരിക്കാവുന്നവയാണ്. പക്ഷേ, കാണികളെ ഒരേ സമയം ചിരിപ്പിക്കാനും കരയിക്കാനും ചിന്തിപ്പിക്കാനും അവയ്ക്കു കരുത്തില്ല. ആ സിദ്ധി ആക്ഷേപഹാസ്യനാടകങ്ങളുടേതാണ്. ചിലർ കരുതുന്നതുപോലെ ആക്ഷേപഹാസ്യനിർമ്മിതി അത്ര എളുപ്പമൊന്നുമല്ല. ഏതെങ്കിലും ഒരാളുടെ സ്വഭാവമുഖ്യത്തെ പെരുപ്പിച്ചു കാണിച്ചാൽ ആക്ഷേപഹാസ്യമാവില്ല. നല്ല സുഹൃത്തുവിനു വ്യക്തിവിശേഷമുണ്ടാകാനും വയ്യ. ഒരു പാവത്തിന്റെ ശാരീരികവൈകല്യമെടുത്തുകാണിക്കുന്നതിലുമില്ല അയാൾക്കു താല്പര്യം. അതു ലാംപുണറുടെ ജോലിയാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ, സമുദായശരീരത്തിലുള്ള പഴുപ്പുകൾ പരിഹാസക്ഷാരംകൊണ്ടു പൊളിച്ചു കരിച്ചു കളയുന്ന വിശുദ്ധനായ ഭിഷഗ്വരനാണ് ഒരു നല്ല സുഹൃത്തുസുഹൃത്തു പറയാം. ഷെയ്ക്സ്പിയർ, ഡ്റൈഡൺ, ജോണാതൻ സ്വീഫ്റ്റ് തുടങ്ങിയവർ ഇപ്പറഞ്ഞ സ്വഭാവത്തിനു വിളിക്കാണുവരായിരുന്നു. ഷെയ്ക്സ്പിയറുടെ 'As you like it', 'Merchant of Venice' പോസറുടെ 'Prologue to Canterbury Tales' തുടങ്ങിയ കൃതികളിൽ അതിതീക്ഷ്ണങ്ങളായ ആക്ഷേപഹാസ്യങ്ങൾ കാണാം.

മലയാളത്തിൽ ആക്ഷേപഹാസ്യനാടകങ്ങൾ വളരെ വിരളമാണ്. സഞ്ജയന്റെ 'സഖാവിന്റെ ബുദ്ധിമുട്ട്' എം. പി. ശിവഭാസമേനോന്റെ 'മനസ്സുത്തിന്റെ മക്കൾ' ആ കുറുവ പരിഹരിക്കുന്നതിനു സഹായിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന കാര്യം കൃതജ്ഞതയോടെ ഓർക്കേണ്ടതുണ്ട്. ശ്രീ. എൻ. എൻ. പിള്ളയുടെ 'പ്രേതലോകം', 'കാപാലിക', 'ആദ്യരാത്രി' തുടങ്ങിയ നാടക

ങ്ങൾ ഈ വിഭാഗത്തിലേയ്ക്കുള്ള പുതിയ സംഭാവനകളത്രെ.

പള്ളികൾക്കും പട്ടക്കാർക്കും ആത്മാവിനെക്കുറിച്ചാണധികം ചിന്തിക്കാനുള്ളത്. വിശന്നുപൊരിയുന്ന വയറുകൾ, വെള്ളം വറ്റിയ തൊണ്ടുകൾ തുടങ്ങിയവയൊന്നും പരമകാരണികനായ ഈശ്വരന്റെ പ്രതിപര്യന്താർക്കു നീരുന്ന പ്രശ്നങ്ങളാകാറില്ല. ആത്മാവിന്റെ ദാഹശമനമാണല്ലോ അവരുടെ ഉന്നം. മരിക്കാൻ പോകുന്ന ഒരു പാവത്തെ മാർഗ്ഗംകൂട്ടി മോചിപ്പിച്ചതിൽ ആശ്വാസംകൊള്ളുന്ന ഉപദേശിയുടെ മുഖത്തുനോക്കി പോക്കർ എന്ന കഥാപാത്രം: “ഇപ്പോളെങ്കിലും നിങ്ങളൊന്നു രക്ഷിച്ചു ബലിയ ഗുരുത്തായി കെട്ടാ” എന്നുപറഞ്ഞത് “മുപ്പരേ, ഇബ്രക്കു് ഇററ സൂടുവെള്ളം ബാങ്ങിക്കൊടുക്കാൻ ഒരണയുണ്ടോ കയ്യിൽ” എന്നു ചോദിക്കുമ്പോൾ ആ ശബ്ദം നമ്മുടെ സാമൂഹ്യസാമ്പത്തിക മണ്ഡലങ്ങളിലാകെ മാറൊലിക്കൊള്ളുമെന്ന കാര്യത്തിൽ തർക്കമില്ല.

കാപാലികയും ആദ്യരാത്രിയും

ശ്രീ. എൻ. എൻ. പിള്ളയ്ക്കു് അഖിലേന്ത്യാപ്രശസ്തി നേടിക്കൊടുത്ത ഒരു പ്രമുഖ ആക്ഷേപഹാസ്യനാടകമാണു് ‘കാപാലിക’. വേശ്യാവൃത്തി ശാസ്ത്രീയവും പരിഷ്കൃതവുമായ രീതിയിൽ നടത്തുന്ന കാപാലികയെ ചുറ്റിപ്പറ്റിക്കൊണ്ടാണിതിലെ സംഭവങ്ങളെല്ലാം നീങ്ങുന്നതു്. ഖുറാനും ബൈബിളും ഓസ്കാർ ഫ്ലിററലും കാമശാസ്ത്രവും അവളുടെ പുസ്തക അലമാരിയിൽ ഒത്തുകഴിയുന്നു. അതുപോലെ, ഇന്ദ്രിയധ്വാനത്തിനായി അവിടെ എത്തുന്നവർക്കിടയ്ക്കുമില്ല ചേരി തിരിവുകൾ. കാപാലിക സ്വയംഭൂവല്ല; സമൂഹ

ത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ്. റോസമ്മയെന്ന നാടൻപെണ്ണിനെ കാപാലികയാക്കിത്തീർത്ത സമുദായത്തോടു അവൾക്കു കടുത്ത പ്രതിഷേധമുണ്ട്. എന്നാൽ, തന്റെ പാപത്തിന്റെ മുന്തിരിക്കുന്നിടം അഗതിമന്ദിരങ്ങളും പള്ളികളും പള്ളിക്കൂടങ്ങളുമുണ്ടാക്കുന്നതിൽ അവിടുത്തെ പരാതിയുമില്ല. അത്തരം സ്ഥാപനങ്ങൾക്കു കയ്യയച്ച സംഭാവന ചെയ്യുന്നതിൽ കൂരമായ വിനോദമുണ്ടാകുന്നു. ഒരു വ്യാഴവട്ടക്കാലത്തോളം കൊണ്ടു നടന്ന വേശ്യാവൃത്തിയുടെ ബോണസ്സായ യൂട്ടിറസ് ക്യാൻസറുമായി കഴിയുമ്പോഴും പ്രതികാരത്തിനു ഭാഹിക്കുന്ന കാപാലികയെയാണ് നാം നാടകത്തിൽ ആദ്യം കണ്ടുമുട്ടുന്നത്. 'ജഗദ്ഗുരു ആദിബ്രഹ്മാനന്ദസ്വാമി ശിവയോഗി'യുടെ വേഷത്തിൽ അവളുടെ ഫുളാറിലെത്തുന്നവനെ, കാപാലികയുടെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ അവളുടെ സർവ്വസ്വവും വിററുകിട്ടിയ അന്തരൂപം സ്ത്രീധനപ്പണവും അവളുടെ സ്ത്രീത്വവും കൊണ്ടു പുറപ്പെടുപോയ അന്തോണിപ്പണ്യവാളനെ, തെരഞ്ഞിവാലുകൊണ്ടു മതിയാവോളം അടിച്ചു ഉറക്കണു തെളിയിച്ചു ആത്മജ്ഞാനം വരുത്തിയ ശേഷമേ കാപാലിക അടങ്ങുന്നുള്ളൂ. സത്യത്തിൽ ആ അടി നമ്മുടെ മതാചാരങ്ങളുടെ, പെരുമാറ്റസംഹിതകളുടെ പുറത്തല്ലെ ആഞ്ഞുപതിക്കുന്നത്?

വ്യഭിചാരത്തിനു ജാതിയില്ല. ഏതു പുരുഷനും ഏതു പെണ്ണുമായും ഇണപേരാം പണ്ടത്തെ പരാശരമഹർഷിക്കു മത്സ്യത്തിന്റെ നാറ്റമുള്ള മൂക്കുവെച്ചെണ്ണിനെ കെട്ടിപ്പണരാൻ ജാതി ഒരു തടസ്സമായിരുന്നില്ലല്ലോ. എന്നാൽ വിവാഹത്തിന്റെ കാര്യം മറിച്ചാണ്. അവിടെ പലരും ഒത്തുനോക്കുന്നുണ്ട്. കാപാലികയി

ലും സംഭവിച്ചത് അതാണ്. ലാസറിയുടെ മകൾ ലി
ല്ലിക്കട്ടിയെ പണം വാങ്ങി മീനുകെട്ടാൻ അലൈക്സിന്
കഴിഞ്ഞില്ല. പക്ഷേ, അവർ കാപാലികയുടെ അനുജ
ത്തിയാണെന്നു വന്നാലോ? കള്ളക്കടത്തും വ്യാജപ്പേരും
(മി. എ. പി. നായർ) ആയി ബോംബെയിൽ കഴി
ഞ്ഞ അയാൾ രക്ഷപ്പെടാൻ മാർഗ്ഗമന്വേഷിക്കുകയാ
യി. കല്യാണച്ചെറുക്കന്റെ വേഷമണിഞ്ഞ ഈ മാ
ന്യൻ ബോംബെ വിട്ടുവരെ കാപാലികയുടെ സ്ഥിരം
പാഠകനായിരുന്നുവെന്നതാണ് ഇതിലെ വലിയ
തമാശ. സത്യധർമ്മാദികളെക്കുറിച്ച് വാതോരാതെ
പ്രസംഗിക്കുന്ന അയാളുടെ അച്ഛൻ-പോത്തച്ഛൻമുതലാ
ളി-റോസമ്മയെ (ഇന്നത്തെ കാപാലികയെ) 'കൂട്ടി
ക്കൊടുത്തു' പണക്കാരനും എം. എൽ. എ. യുമായി
ത്തീർന്നവനുമത്രേ. മുമ്പ് റോസമ്മ രാഗിണി എന്ന
വേശ്യയും പോത്തച്ഛൻ പീറ്റർപട്ടമ്പിയുമായിരുന്നു.
തന്നെ ശാരീരികമായും മാനസികമായും നശിപ്പിച്ച
അലൈക്സിനെയും പോത്തച്ഛൻമുതലാളിയെയും തൊലി
യുരിച്ചു കാണിച്ച്, സമസ്തപരാധങ്ങളും ഏറ്റുപറയി
ച്ചതിന്റെ ശേഷമാണ്, അവസാനശ്വാസംവരെ അടി
പതറാതെ അടർക്കളത്തിൽനിന്ന് യുദ്ധംചെയ്തു വിരമ
ത്വം വരിച്ച പടയാളിയെപ്പോലെ കാപാലിക തളൻ
വീഴുന്നത്. പക്ഷേ, ആ വീഴ്ച ഏറ്റവും വലിയൊരു
യർച്ചയാണെന്നു നിസ്സംശയം പറയാം. സ്ത്രീ അബല
യും ചപലയുമല്ലെന്നു തെളിയിക്കുന്ന ഇത്തരം രംഗ
ങ്ങൾ മലയാള നാടകങ്ങളിൽ അധികം കണ്ടെന്നു വ
രില്ല.

‘കാപാലിക’ക്കുണ്ടായ ജനസമ്മിതി ‘ആദ്യരാ
ത്രി’ക്കുണ്ടായില്ല. അതിൽ നാടകകൃത്തിനു പരാതിയു

മില്ല. കാരണം അദ്ദേഹത്തിന്റെ നോട്ടത്തിൽ, “നാടകം ഒരു കടലാണ്. അതിലെ തീരമാലകളും നില്ക്കുന്ന തങ്ങളാണ്. അലയൊഴിഞ്ഞു അനക്കമില്ലാത്ത ജലാശയത്തേക്കാൾ അലറിയടിക്കുന്ന കടലാണ് കടലു്.”

ആദർശത്തെപ്പറ്റി പ്രസംഗിക്കാൻ എളുപ്പമാണ്. പറയുന്ന കാര്യങ്ങൾ സ്വന്തം ജീവിതത്തിൽ പകർത്തേണ്ടിവരുമ്പോൾ ഒട്ടുമിക്കവരും പതറിപ്പോകാറുണ്ട്. ഇതിനൊരപവാദമാണ് ‘ആദ്യരാത്രി’യിലെ ജയചന്ദ്രൻ.

അമ്പതിനായിരം രൂപയും കൊടുത്തു താൻ കൊതിച്ചു ഭജിച്ചു നേടിയ നവവധുവിനെ വാരിപ്പണരായ നായുന്മാരും പൊട്ടിക്കരഞ്ഞുകൊണ്ടവർ മറ്റൊരാളുടെ കാമുകിയാണെന്നും ഗർഭിണിയാണെന്നും അറിയിക്കുമ്പോൾ സമനില തെറ്റാതിരിക്കണമെങ്കിൽ അസാധാരണമായ ധീരതതന്നെ ആവശ്യമാണ്. ജയചന്ദ്രൻ അത്തരം ധീരതയുടെ ഉടമയാണെന്നു തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. ജീവിതത്തിന്റെ നേരെ പതറാതെ നോക്കുന്ന ആ വലിയ മനുഷ്യൻ ഭാര്യയുടെ ഗർഭത്തിനു കാരണക്കാരനായ ഭാഗ്യനാഥനെന്ന പിരിലുസനെ (“The sum total of infinite nonsense is an absolute sense; that is man” എന്നതാണ് അയാളുടെ തത്ത്വശാസ്ത്രം.) തന്റെ വീടിന്റെയും വീട്ടുകാരുടെയും രക്ഷാകർത്തൃത്വമേല്ക്കുന്നു. മാത്രമല്ല ഭാര്യയുടെ കാമുകനു തന്റെ സെക്രട്ടറി സ്ഥാനവും ഉയർന്ന ശമ്പളവും നൽകുന്നതോടൊപ്പം രാത്രി മുഴുവൻ അവളെ വീട്ടുകൊടുക്കാനും അയാൾ തയ്യാറാകുന്നു. ജയചന്ദ്രന്റെ ഭാഷയിൽ പറഞ്ഞാൽ, “രാത്രിയിൽ വിലാസിനി മധു

വിന്റെ കൂടെ കിടക്കും, ഭാര്യയായി. പകലൊക്കെ അവൾ എന്റെ കൂടെ നടക്കും, ഭാര്യയായി. അങ്ങനെ ഇരുകൂട്ടരുടെയും ആവശ്യങ്ങൾ ഒരുപോലെ സാധിക്കുകയും ചെയ്യും."

രാത്രി പത്തുമണിവരെ സാമൂഹ്യാവശ്യങ്ങൾക്കു വേണ്ടി കബേരനായ ജയചന്ദ്രന്റെയും അതിനുശേഷം പുലർച്ചയ്ക്കു് ആറുമണിവരെ ലൈംഗികാവശ്യങ്ങൾക്കുവേണ്ടി കാമുകനായ മധുവിന്റെയും ഭാര്യാപദമലങ്കരിക്കുകയാണു വിലാസിനി. സാക്ഷാൽ ദ്രുപദിക്കുപോലും ഇത്ര കടുത്ത അഗ്നിപരീക്ഷയെ അഭിമുഖീകരിക്കേണ്ടിവന്നിരിക്കില്ല. ഒടുവിൽ ഈ ഷിഫ്റ്റ്സിസ്റ്റം അവസാനിപ്പിക്കാൻതന്നെ അവളറയ്ക്കുന്നു. പ്രേമം ഒരു മിഥ്യയാണെന്നു് അനുഭവങ്ങളിലൂടെ പഠിച്ചു വിലാസിനി കാമുകനെ ആട്ടിയോടിച്ച് ഒരു മാസത്തോളം നീണ്ടുപോയ ആദ്യരാത്രി സ്വന്തം ഭർത്താവാണിച്ച് ആരംഭിക്കുന്നതോടെ നാടകവും അവസാനിക്കുന്നു. പ്രേമത്തെപ്പറ്റിയും വൈവാഹികബന്ധങ്ങളെപ്പറ്റിയും നമുക്കുള്ള പൊള്ളയായ വിശ്വാസങ്ങളെ തുറന്നുകാട്ടുന്ന നാടകമെന്ന നിലയ്ക്കും ജീവിതത്തിലെ ക്രൂരങ്ങളായ പരീക്ഷകളെയെല്ലാം ചെറിയൊരു ചിരിയോടെ നേരിട്ടു വിധിയുടെ കയ്യിൽനിന്നും വീരശൗഖല നേടുന്ന അപ്രത്യുനായ മനുഷ്യന്റെ കഥ എന്ന നിലയ്ക്കും ആദ്യരാത്രി ശ്രദ്ധേയമത്രേ.

ആശയപ്രധാനമാണു പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളെല്ലാംതന്നെ. തന്മൂലം പ്രചാരണംശത്തിനായിരിക്കും അവയിൽ മുൻതൂക്കം. 'ഗറില്ല', 'ഫോളിഡോ' തുടങ്ങി ഏറ്റവും പുതിയ നാടകങ്ങളിൽവരെ കാണാം ഈ പ്രത്യേകത. നാടകകൃത്തിനു് ലോകത്തോടു പറയാനുള്ള

കാര്യങ്ങൾ കമാപാത്രങ്ങളുടെ വായിൽ തിരുകിക്കയറ്റിയതായിവരെ ഇടയ്ക്കു തോന്നിപ്പോകും. ലോകശാസ്ത്രകാവ്യാദികളിൽ നിഷ്ണാതനായ ശ്രീ. പിള്ളയെയാണ് അത്തരം രംഗങ്ങളിൽ നാമോർത്തുപോവുക. നാടകം ബലിയെയാണു സ്വാധീനിക്കേണ്ടതെന്ന് അദ്ദേഹം ഉറച്ചവിശ്വാസിക്കുന്നതാകാം ഇതിനു കാരണം.

എൻ. എൻ. പിള്ളയുടെ നാടകങ്ങളിൽ സംഭാഷണത്തിനുള്ള അമിതപ്രാധാന്യത്തെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ ഒരു കാര്യംകൂടി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാനുണ്ട്. കല്ലുവെച്ച തെറികളാണു അവയിലൊട്ടുക്കുറേയും; 'കാപാലിക'യിൽ വിശേഷിച്ചും. ഒരു പദത്തിൽ രണ്ടും മൂന്നും അർത്ഥം കത്തിനിറയ്ക്കാനും അദ്ദേഹം പാടുപെടുന്നതുകാണാം. 'കാപാലിക'യിൽനിന്നുതന്നെ ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാം:

“അച്ചൻ: ഇടവകയില്ലേ? അപ്പോൾ?

കാപാലിക: ഞാൻ ഇടവകയിലൊന്നും പെട്ടതല്ല. പിന്നെ, ഈ ഇടവക എന്ന വാക്കിനുതന്നെ ഇടുങ്ങിയ ഒരർത്ഥമല്ലേ അച്ചോ? ഞാൻ ഒരൈടവകയിലും ഒരു ഞാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നവളല്ല. ഈ ലോകം മുഴുവൻ എന്റെ ഇടവകയിലേക്കൊതുക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നവളാണു്.”

എങ്കിലും ആ സംഭാഷണങ്ങൾക്കുള്ള വശ്യതയും മൂർച്ഛയും ഒന്നു വേറെത്തന്നെയാണു്. സമൂഹത്തിന്റെ മുഖസങ്കല്പങ്ങളെ അവ എത്ര ക്രൂരമായാണു മുറിവേല്പിക്കുന്നതെന്നു നോക്കുക:

“ലില്ലിക്കട്ടി: പേച്ചി എന്തന്നു ഈ പറയുന്നതു്?

റോസമ്മ: പറയുന്നതോ? വിവാഹം ഒരു ബിസിനസ് കോൺട്രാക്ടാണെന്നു്. വിവാഹത്തിന്റെ ശാശ്വത

ണിൽ കിടന്നു ഉവിക്കുന്ന പശഞ്ചരക്കാണ് പാതിവൃത്യം. ഭർത്തൃസംരക്ഷണം അതിന്റെ ഡൈറക്ട് ചാർജ്ജാണ്.

ലിപ്ലിക്കട്ടി: അപ്പാൾ പാതിവൃത്യമെന്നൊന്നില്ലേ? റോസമ്മ: പച്ചക്കള്ളം. എല്ലാം കച്ചവടക്കായി മാറിയ ഈ സമൂഹത്തിൽ പാതിവൃത്യവും ഒരു കച്ചവടച്ചരക്കാണ്. സ്ത്രീത്വത്തിന്റെ ഹോൾസെയിൽ വ്യാപാരത്തിനു പാതിവൃത്യമെന്നും റീട്ടെയിൽവ്യാപാരത്തിനു വ്യഭിചാരമെന്നും പറയും. ഹോൾസെയി ലിനേക്കാൾ ലാഭം റീട്ടെയിലാണ്."

മറ്റു പരീക്ഷണങ്ങൾ

പരീക്ഷണപ്രവണതയുൾക്കൊള്ളുന്ന കറെ നല്ല നാടകങ്ങൾ അടുത്തകാലത്തായി മലയാളത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. പാശ്ചാത്യപ്രതിഭകൾ കുടമെടുക്കാതെ തന്നെ, അവരുടെ നാടകരീതിയെ അനുകരിക്കാതെ തന്നെ ഏഴുതപ്പെട്ട സാഹിത്യസൃഷ്ടികളാണിവ. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാകണം ധാരാളം ആസ്വാദകരെ നേടിയെടുക്കാനും ഈ നാടകങ്ങൾക്കു കഴിഞ്ഞത്. അഞ്ചേയഞ്ചു രാത്രികൊണ്ട് ഒരു കുടുംബത്തിൽ നടന്ന സംഭവങ്ങൾ ആവിഷ്കരിക്കുന്ന 'അഗ്നിപത്രി' (എസ്. എൽ. പുരം സദാനന്ദൻ), ഇരുട്ടിന്റെ ആത്മാക്കളായ യാചകരുടെ കഥ പകർന്ന 'ഏഴു രാത്രികൾ' (കാലടി ഗോപി), പ്രണയനൈരാശ്യംകൊണ്ട് ചിത്തരോഗിയായിത്തീർന്ന കാമുകിയെ ചികിത്സിക്കുന്ന ഡോക്ടറുടെ മാനസികസംഘർഷമുൾക്കൊള്ളുന്ന 'കരുതിക്കള്ളം' (സി. ജി. ഗോപിനാഥ്), മാനുഷത്തെ മനസ്സിലാക്കുവാൻ കഷ്ടതകൾക്കുവേണ്ടി വിളിച്ചുപറയുന്ന കഷ്ടതകളുടെ വികാരവിചാരങ്ങളാവിഷ്കരിക്കുന്ന 'വിഷ്ണു'

ഇക്കർ' (കൊടുങ്ങല്ലൂർ രാമവർമ്മ), ബോംബെനഗരത്തിലെ ഒരു ചെറിയ മുറിക്കുള്ളിൽ ഒരുങ്ങിനില്ക്കുന്ന പൗലോസ്സാറിന്റെ കടംബത്തിന്റെ കഥ പകർത്തുന്ന 'കടംബഭാഷികർ' (പി. വി. കര്യക്കോസ്) തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ നമ്മുടെ അരങ്ങിലും ആസ്വാദകരുടെ മനോവേദിയിലും വളരെ പ്രാവശ്യം ആടിക്കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. വാസുപ്രഭീപിന്റെ 'ബുദ്ധി', സി. രാധാകൃഷ്ണന്റെ 'ഭീമ', ഓംചേരിയുടെ 'പ്രളയം' എന്നിവയേയും ഇവിടെത്തന്നെ സ്മരിക്കണം. പുതുമയുടെ കോലമെഴുന്നള്ളിച്ച കഴലുതാനുള്ള സൗകര്യമൊന്നുമില്ലെങ്കിലും കാണികളെ പിടിച്ചുനിർത്തി തങ്ങളുടെ അസ്തിത്വംഗീകരിപ്പിക്കുന്ന വേറെ ചില നാടകങ്ങൾക്കുടിയുണ്ട്. കെ. ടി. മുഹമ്മദിന്റെ 'കടൽപ്പാലം', 'സംഗമം', 'സ്രഷ്ടി', 'സ്ഥിതി', 'സംഹാരം', 'സാക്ഷാത്ക്കാരം' തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങൾ നമ്മുടെ നാടകവേദിയിൽ വലിയ പരിവർത്തനങ്ങളുണ്ടാക്കിയിട്ടുണ്ട്. വ്യക്തിയിലെ ഈശ്വരവിനെയും സൂപ്പർ ഈശ്വരവിനെയും രണ്ടു കഥാപാത്രമായി അവതരിപ്പിക്കുന്നു; കെ. ടി. 'സ്ഥിതി'യിൽ. അവസാനം ഈശ്വരവിനെ (അന്തർ മനുഷ്യൻ) സൂപ്പർ ഈശ്വര (ബ്രഹ്മാമനുഷ്യൻ) ഞെക്കിക്കൊല്ലുകയും ചെയ്യുന്നു. അവതരണത്തിൽ തികഞ്ഞ പുതുമ ചലിക്കുന്നുണ്ട് 'സ്രഷ്ടി'യും 'സംഹാരം'വും. ദൂരദർശിനിയിലൂടെ സോഷ്യലിസത്തെ ദർശിച്ചു സംതൃപ്തനാകുന്ന സ്വാതന്ത്ര്യമെന്ന അപ്പപ്പൻ അനുവാചകനെ ചിന്തിപ്പിക്കാനും വേദനിപ്പിക്കാനും ശക്തനാകുന്നുണ്ട് 'സാക്ഷാത്ക്കാരം'ത്തിൽ. തികോടിയന്റെ 'ജീവിതം', പി. ജെ. ആന്റണിയുടെ 'സീമ', 'രക്തം', 'മണ്ണ്' ചൊൻകുന്നം വർണിയുടെ 'ചലനം', 'ഇരുമ്പുര',

വൈക്കം ചന്ദ്രശേഖരൻനായരുടെ 'ഡോക്ടർ', 'വെളിച്ചമേ നയിച്ചാലും', സി. എൽ. ജോസിന്റെ 'മണൽക്കാട്', 'വിശുദ്ധ പാപം', എ. എൻ. ഗണേശന്റെ 'നീധി', 'പാലം അപകടത്തിൽ', പുനപ്രഭാമോദരന്റെ 'കുടുംബവിളക്ക്', 'നീതിമാന്റെ രക്തം', ജി. ഗോപാലകൃഷ്ണന്റെ 'സിമിത്തേരി', 'പ്രവാഹം', പി. ഗംഗാധരൻനായരുടെ 'ഏ ഡി. ക്ലാർക്ക്', കടവൂർ ജി. ചന്ദ്രൻപിള്ളയുടെ 'പുത്രകാമേഷ്വരി' തുടങ്ങിയവ ഈ നീണ്ട പട്ടികയിൽ ചിലതുമത്രമാണ്. സ്ത്രീകുമാപാത്രങ്ങളുടെ മാനസികസംഘർഷങ്ങൾക്കു മുൻതൂക്കം നല്കിക്കൊണ്ടു പി. ആർ. ചന്ദ്രനേശ്വരനായ 'അഹല്യ', 'മിഥ്യ', 'അക്കലാമ' തുടങ്ങിയ നാടകങ്ങളെയും വിസ്മരിക്കാനാവില്ല. നമ്മുടെ ജയിലുകളിലേക്കെത്തിനോക്കാൻ എഴുത്തുകാരിലധികം പേർക്കു കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. സെൻട്രൽ ജയിലിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ ശ്രീ. എ. എൻ. ഗണേശ് എഴുതിയ 'സർച്ച് ലൈറ്റ്' എന്ന നാടകം ആ കുറവു നികത്തിയിരിക്കുന്നു. സാമൂഹ്യാചാരങ്ങളുടെയും സമാധാനപാലകരുടെയും പിടിയിൽപ്പെട്ട് ഒരു പാവമെങ്ങനെ കുറവാളിയായിത്തീരുന്നുവെന്ന് ഇതിലെ ജോണി വെളിപ്പെടുത്തുന്നു. കുറവാളികളിലെ മനുഷ്യത്വത്തെ മാനിക്കാനും സഹാനുഭൂതിയോടുകൂടി അവരെ സമീപിക്കാനും സമുദായത്തെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന അപൂർവ്വനാടകമെന്നനിലയ്ക്കു സർച്ച് ലൈറ്റ് ശ്രദ്ധേയമത്രേ.

ശബ്ദൈകനിഷ്ഠമായ റേഡിയോനാടകം മലയാളനാടകസാഹിത്യത്തിലെ പുതിയൊരു ശാഖയാണ്. ദൃശ്യകലാരൂപത്തിന്റെ ഗുണങ്ങളില്ലെങ്കിലും ശരി, റേ

ഡിയോവിന്റെ പ്രചാരവും ആസ്വാദനത്തിനുള്ള സൗകര്യവും ഈ വിഭാഗത്തിന്റെ വളർച്ചയെ ത്വരിതപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടെന്ന കാര്യം മറക്കാവതല്ല. ഓണവും തിരുവാതിരയും റേഡിയോവിലൂടെ ആഘോഷിക്കുന്ന ഈ തലമുറയിൽ ഇതു തികച്ചും സ്വാഭാവികവുമാണ്. പരീക്ഷണത്തിനു വലിയ സാധ്യതകളൊന്നുമില്ലെങ്കിലും കേശവദേവ്, കെ. ജി. സേതുനാഥ്, തിക്കോടിയൻ, ടി. എൻ. ഗോപിനാഥൻ നായർ തുടങ്ങിയവർ തങ്ങളാലാവുന്നതൊക്കെ ഈ മണ്ഡലത്തിൽ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ എല്ലാവർക്കുമുപരിയായി പുതിയ കരേന്ദ്ര നാടകകൃത്തുക്കളെ സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിഞ്ഞുവെന്നതാണ് ഈ സംഹിതപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ശരിയായ നേട്ടമെന്ന് എനിക്കു തോന്നുന്നു.

കാവ്യനാടക (Poetic Drama)വും മലയാളത്തിൽ അടുത്തകാലത്തായി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'നാടകാന്തം കവിത' എന്ന പരയാനുഭവത്തിലും കവിയും നാടകകൃത്തും ഒരാളിൽ സമഞ്ജസമായി മേളിക്കാറില്ല. ഷെയ്ക്സ്പിയർ, കാളിദാസൻ, വേളുതി, ടാഗൂർ തുടങ്ങിയവർ ഈ നിയമത്തിനു പുറത്താണെന്നു പ്രഥമദൃഷ്ടിയിൽ തോന്നാമെങ്കിലും സൂക്ഷ്മവിശകലനത്തിൽ അവരിലും ഏതെങ്കിലും ഒരു പ്രതിഭ മറ്റേതിനെ കീഴ്പ്പെടുത്തിയിരുന്നവെന്നു കാണാം. അതികായന്മാരുടെ അനുഭവമിതാണെങ്കിൽ ശരാശരിക്കാരുടെ കാര്യം പറയാനാണോ? ജി. ശങ്കരപിള്ളയും കാവ്യാലം നാരായണപണിക്കരും മലയാളത്തിൽ ഈ ശാഖയുടെ പ്രണേതാക്കൾ. കാവ്യാലത്തിന്റെ 'സാക്ഷി', 'തിരുവാഴിത്താൻ', ശങ്കരപിള്ളയുടെ 'കിരാത' എന്നിവ ഈ വിഭാഗത്തിൽ പ്രഥിതങ്ങളാണ്. വലിയ കച്ചപ്പാട്

ണ്ടാക്കാൻ ഈ സാഹിത്യസൃഷ്ടികൾക്കു കഴിഞ്ഞിട്ടില്ലെന്നതു് അവരുടെ കുറ്റമല്ല. എലിയററിന്റെ 'മർഡർ ഇൻ ദി കത്തീഡ്രലി'നും 'കോക്കുടയിൽപാർട്ടി'ക്കും ചെയ്യാനാവാത്തതു കിരാതത്തിനു കഴിയുമെന്നു കരുതുന്നതു ഭോഷത്തമല്ലേ?

മനശ്ശാസ്ത്രതത്വങ്ങളുടെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ എഴുതപ്പെട്ട നാടകങ്ങൾ മലയാളത്തിൽ ചിലതൊക്കെ കാണമെങ്കിലും വളർച്ച വേണ്ടുവോളമായെന്നു പറഞ്ഞു കൂടാ. മനശ്ശാസ്ത്രസത്യങ്ങളെ ഏറ്റവുമധികം ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നതു നമ്മുടെ കാമികരാണു്. ഇസ്സം കോം പ്ലൈസും മാനിയയും ഫോബിയയും മറ്റും അവരുടെ ആവിഷ്കരണത്തിലാണു് അധികവും വരാറു്. സി. ജി. ഗോപിനാഥിന്റെ 'കുരുതിക്കുളം', ശ്രീരംഗം വി. ക്രമൻനായരുടെ 'ചിതൽപ്പററകൾ', എൻ. എൻ. പിള്ളയുടെ 'ആ മരം' തുടങ്ങിയവയെ ഇവിടെ വിശ്വരിക്കുന്നില്ല. ഈഡിപ്പസ് കോംപ്ലൈസും ഇലക്ട കോംപ്ലൈസുമൊക്കെ കുത്തിനിറച്ചു കൊലയാളിയായൊരു മരംവെട്ടുകാരന്റെ മാനസിക വിഭ്രാന്തി പകർത്തുന്ന 'ആ മരം' നമ്മുടെ മനശ്ശാസ്ത്രനാടകങ്ങളുടെ ചക്രവാളത്തെ വികസിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നുവെന്നു കാര്യത്തിൽ പക്ഷാന്തരമില്ല.

ഇന്നത്തെ സാഹിത്യപരിഷ്കാരത്തിന്റെ ഏറ്റവും പുതിയ പതിപ്പാണല്ലോ എക്സിസ്റ്റൻഷ്യലിസ്റ്റ് നാടകങ്ങൾ. സാരവും കാമവും നമ്മുടെ എഴുത്തുകാർക്കു് അപരിചിതമല്ല. അവരുടെ കൃതികളിൽനിന്നു വാക്കും വരികളും വെട്ടിയെടുത്തൊട്ടിക്കാണല്ലാതെ, അവരുമായി സാമ്യം പ്രാപിച്ചുകൊണ്ടെഴുതാൻ മലയാളനാടകകൃത്തുക്കൾക്കു് ഇനിയും കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. എ

ങ്കിലും കഴിഞ്ഞ വർഷം കാലിക്കറ സർവ്വകലാശാലാ നാടകമത്സരത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ച സമ്മാനിതമായ ഋഷിയുടെ 'മൃത്യോർമാ' എന്ന നാടകം ആശയ്ക്കു വക നൽകുന്നുണ്ട്.

പ്രമേയസ്വീകാരത്തിലും അവതരണത്തിലും മലയാളനാടകം കുറെയൊക്കെ മുമ്പോട്ടു പോയിട്ടുണ്ടെന്ന് ഇതിനകം വ്യക്തമായിക്കഴിഞ്ഞു. കേരളത്തിന്റെ പരിമിതികൾ കണക്കിലെടുക്കുമ്പോൾ അത്രയും നേടാൻ കഴിഞ്ഞതിൽ കുറച്ചൊക്കെ അഭിമാനിക്കുകയുമാവാം. പക്ഷേ, അതുകൊണ്ടായോ? നമ്മുടെ നാടകവേദികാര്യമായി പുരോഗമിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. പിടിക്കുന്ന കർട്ടൻ പോയി വലിക്കുന്ന കർട്ടൻ വന്നെന്നു മാത്രം. നാടകം ഒരു ദൃശ്യകലയാണ്. അത് എഴുതപ്പെടുന്നതു സ്റ്റേജിൽ അഭിനയിക്കാനുമാണ്. അപ്പോൾ സ്റ്റേജിനെ മറന്നുകൊണ്ടുള്ള നാടകപുരോഗതിയെങ്ങനെയാണു ഫലവത്താവുക? നിർഭാഗ്യമെന്നു പറയട്ടെ, നമ്മുടെ നാട്ടിൽ സംഭവിച്ചത് അതാണ്. ആധുനിക പാശ്ചാത്യനാടകരീതികൾക്കെല്ലാം തന്നെ ഇതിനകം കേരളപ്പതിപ്പുകളുണ്ടായിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ, എപ്പിക് തിയറ്ററും തിയറ്റർ ഓഫ് ക്രൂവൽററിയുമെല്ലാം നമുക്കിന്നും ഉദ്യോപ്പിയൻ സ്വപ്നങ്ങളത്രേ. ഇവിടെ നാടകപ്രേമികൾക്കു ചെയ്യാവുന്നതൊന്നേയുള്ളൂ—നമ്മുടെ കലാപാരമ്പര്യത്തിൽ അധിഷ്ഠിതവും ആധുനികപ്രവണതകൾ കുറെയൊക്കെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നതുമായ ഒരു പുതിയ നാടകവേദിയുടെ ഉദയത്തിന് ഒത്തൊരുമിച്ചു പ്രവർത്തിക്കുക എന്നതുമത്രം.

മരണത്തെ മധുരീകരിച്ച കവി

മനുഷ്യന്റെ അമൃതത്വമെന്ന മുശ്ലസങ്കല്പമാണ് യുധിഷ്ഠിരന്റെ കണ്ണിൽ ഈ ലോകത്തിലെ ഏറ്റവും വലിയ അത്ഭുതം. പ്രതിദിനം ജന്തുക്കൾ മൃത്യുവിന് ഇരയാകുന്നതു കണ്ടിട്ടും ശേഷിക്കുന്നവർ തങ്ങൾ അമരന്മാരാണെന്നു കരുതുന്നതിലാണ് അദ്ദേഹത്തിന് ആശ്വര്യം. അതുമൂലമുൾ ശരിയാണെന്നു തോന്നുന്നില്ല. പക്ഷേ അജപം അമൃതവുമാണെന്നു ശ്രുതികൾ ഘോഷിച്ചിട്ടും മനുഷ്യൻ മൃത്യുഭീതി വിട്ടുമാറുന്നില്ല. മരണഭീവസവും ശിരസ്സിലേന്തി ധരണീതലത്തിലേതുന്ന മനുഷ്യന് അമൃതത്വത്തെ അംഗീകരിക്കാനാവുന്നില്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് പ്രൊ: മെച്ചിനിക്കാഫ് മനുഷ്യപ്രകൃതിയിലെ ഏറ്റവും പ്രബലമായ പൊരുത്തക്കേടായി മരണഭീതിയെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചത്.

ബോധാർക്കരശ്ചകരങ്ങളായ ഉപനിഷത്തുക്കളുടെ കാലംതൊട്ടുതന്നെ മനുഷ്യൻ സൃഷ്ടിസ്ഥിതി സംഹാരങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഉറക്കെ ചിന്തിച്ചിട്ടുണ്ട്.

“കാരണമെന്തു? ബ്രഹ്മമോ? നാം എവിടെനിന്നു വന്നു? എന്തിനു ജനിച്ചു? എന്തിനു ജീവിക്കുന്നു? എവിടെ നാം നിലനിൽക്കുന്നു? ദുഃഖകരങ്ങളായ സംസാരവിഷയങ്ങളിൽ ആരുടെ നിയന്ത്രണത്തിനു വിധേയരായി നാം പ്രവർത്തിക്കുന്നു? ഈ വ്യവസ്ഥയിൽ നിന്നു രക്ഷപ്പെടാനെന്നുവഴി? വേദവിത്തുക്കളെത്തു കണ്ടിരിക്കുന്നു?” തുടങ്ങിയ ചോദ്യങ്ങൾ ഉന്നയിച്ചുകൊണ്ടാണ് ശ്വേതാശ്വതരോപനിഷത്തു് ആരംഭിക്കുന്നതു്. കരോപനിഷത്തിലെ മുഖ്യപ്രമേയവും ഇതിൽനിന്നു ഭിന്നമല്ല. മൃത്യുഭേദവും നചികേതസ്സും തമ്മിലുള്ള സംവാദരൂപത്തിലാണതു് എഴുതപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതു്. നരജീവിതം ഒരു വേദനതന്നെ. ആത്മവിദ്യയാണു് അമൃതത്വസ്വരൂപം. മൃത്യുഭേദം പറയുന്നതു നോക്കുക:

“ഹന്തത ഇദം പ്രവക്ഷ്യാമി
 ഗുഹ്യം ബ്രഹ്മസനാതനം
 യഥാ ച മരണം പ്രാപ്യ
 ആത്മാ വേതി ഗതമ!
 യോനിമന്യേപ്രപദ്യന്തേ
 ശരീരതപായ ഭേദിനഃ
 സ്വമാണമന്യേന സംയന്തി
 യഥാകഞ് യഥാശ്രുതം.”

ഭാരതാഭി ഇതിഹാസങ്ങളിലും രാമായണാഭി കാവ്യങ്ങളിലും മരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ചിന്ത കടന്നുവരുന്നുണ്ടു്. ചക്ഷുശ്രവണഗന്ധസ്ഥമായ ദുർഗ്ഗംപോലെ കാലാഹിതാൽ പരിഗ്രസ്തമാണു പ്രപഞ്ചം. ഭേദികൾ ജിജ്ഞാസേണമെങ്കിലും പൂണ്ണശോഭയുള്ള പരമഭേദങ്ങൾ സ്വീകരിക്കുന്നു. ക്ഷണഭംഗമാണു ജീവിതമെന്നിരിക്കിലും ക്ഷേത്രാഭ്യന്തരവർത്തിയായ ആത്മാ

വിനു നാശമില്ല. ആ നിലയ്ക്ക് ആർക്കും ആരെയും
കെൾല്ലാനാവില്ല. ഒന്നും നശിക്കുന്നമില്ല. അപ്പോൾ ന-
ശിക്കുന്നുവെന്നു തോന്നുന്നതോ? ഭാഗവതത്തിൽ ഭഗ-
വാൻ പറയുന്നതു ശ്രദ്ധിച്ചു:

“സപ്തം മനോരഥം മോക്ഷം
പ്രാപ്തം ന സ്മരത്യസ്മ
തത്രപൂർവ്വമിവാത്മാന-
മപൂർവ്വം ചാനപശ്യതി.”

ആധ്യാത്മികദർശനമുണ്ടായിട്ടും മൃത്യുവിന്റെ സ-
മുനാശകര്യത്തെ, ഭീകരരൂപത്തെ കാണുകയും നെടു-
വീർപ്പോടെ പകർത്തുകയും ചെയ്തവരാണ് സംസ്കൃ-
തകവികൾ. കമാരസംഭവത്തിലെ രതിവിരാപവും ര-
ഘുവംശത്തിലെ അജവിലാപവും ഇപ്പറഞ്ഞതിനു മ-
തിയായ തെളിവാണ്. കഴുകുന്നെന്നോ, കപോതമെ-
ന്നോ നോക്കാതെ കൃതാന്തൻ തന്റെ കരുണയറ്റ കരം
എന്തിലും ക്ഷേപിക്കുന്നു. നിസ്സാരായനായ മനുഷ്യൻ
അതു നോക്കി നിൽക്കാനേ കഴിയൂ. മഹാകവി കുളി-
ദാസൻ വേദനയോടെ ഇങ്ങനെ ഓർത്തുപോകുന്നു.

“കസുമന്യപി ഗാത്രസംഗമാൽ
പ്രഭവന്ത്യാശ്വരപോഹിതം യദി,
ന ഭവീഷ്യതി ഹന്ത! സർധനം
കിമിവാന്യൽ പ്രഹരിഷ്യതോ വിധേ.”

(രാഘവംശം 8)

ഇതിഹാസകവികളുടെയും കാളിദാസാദി മഹാ-
കവികളുടെയും മൃത്യുസങ്കല്പത്തെ പിന്തുടരുന്നവർ ത-
ന്നെയായിരുന്നു, തുഞ്ചൻ, കുഞ്ചൻ തുടങ്ങിയ ഭാഷാക-
വികളും. അവരുടെ പവിത്രമാക്കണം വ്യത്യസ്തമായൊരു

ശ്നം ലഭിച്ചുവെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ. ശമനനെ വഹിച്ചു കൊണ്ടിരുന്ന പോത്തിന്റെ കണ്ണുസ്ഥലങ്ങളാലും മർമ്മഭേദകമാണെന്നും മരണത്തിന്റെ ശൂന്യതയ്ക്കിനെ ശരണമഃക്കവതിനെക്കുറിച്ചോർക്കാൻതന്നെ വിഷമമാണെന്നും മാത്രം അവരിൽ പലരും പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. മൃത്യുവിനെ വരനായി വർണ്ണിച്ച മഹാകവി ജി. ക്ഷേത്രം അതിന്റെ ഭീകരരൂപമേ കാണാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ളുവെന്നു സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണത്തിൽ വ്യക്തമാകും. ടിക്കറവാങ്ങാതെ ബസ്സയാത്ര നടത്തുന്ന യാത്രക്കാരനായും രോമശൂന്യമായ കഴുത്ത് നീട്ടിയിരിക്കുന്ന കഴുകനായും മരണത്തെ ശ്ലീച്ച പ്രതിഭകളുടെ സ്ഥിതിയും ഇതുതന്നെ. “കൈകളിൽ ചെറുവലും കൺകളിൽ ചെന്നായ്ക്കളും വൈകൃതമേലും മുണ്ടിൽ ഗുഡമാം സ്മിതവു”മുള്ള ഒരു സത്വം നമ്മെ ഭയപ്പെടുത്താതിരിക്കേണ്ടതില്ലല്ലോ.

സവിതാവിന്റെ പുത്രനായ കാലൻ രണ്ടുമുഖമുണ്ട്. ഒരു കൂറവും മററതു മധുരവുമത്രെ. ഇതിൽ പക്ഷവും ഭീകരവുമായ മുഖത്തെ കാട്ടിത്തരാൻ നമ്മുടെ മതസാഹിത്യത്തിനും പ്രാക്തനകൃതികൾക്കും കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ളു. ഭാരതത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മരണത്തിന്റെ മധുരോദാരമായ മുഖത്തെക്കുറിച്ച് ആദ്യമായി പാടിയിട്ടു മഹാകവി ടാഗൂറാണെന്നു തോന്നുന്നു. ശരശയ്യയിൽ കിടന്നുകൊണ്ട് മരണത്തെ മാടിവിളിച്ച ഭീഷ്മാചാര്യനെപ്പോലെ, വിഷം കുടിച്ച് മരണത്തിന്റെ മുഖത്തുനോക്കി പുഞ്ചിരിച്ച സോക്രട്ടീസി

നെപ്പോലെ, ആശ്വാസത്തോടും ആത്മഹർഷത്തോടും കൂടി അദ്ദേഹം ആലപിക്കുന്നതു നോക്കുക:

"Death, thy servant, is at my door.
He has crossed the unknown sea and
braught thy call to my home.
The night is dark and my heart is
fearful-yet I will take up the lamp,
open my gates and bow to him my
welcome. It is thy messenger who
stands at my door." Githanjali 86

"On the day when death will knock at
thy door what wilt thou offer to him?
Oh, I will set before my guest the
full vessel of my life-I will never let
him go with empty hands." Githanjali 90

"O, thou the last fulfilment of life, death,
my death, come and whisper to me!
Day after day have I kept watch for
thee, for thee have I borne the joys
and pangs of life." Githanjali 91

മരണത്തെ ഈശ്വരന്റെ ആഹ്വാനവുമായെത്തുന്ന ഭാസനായും വിരുന്നുകാരനായും ജീവിതത്തിന്റെ ഒടുക്കത്തെ പൂർണ്ണിയായും ഇവിടെ മഹാകവി കാണുകയാണ്. ജീവിതത്തിന്റെ സുഖവും ദുഃഖവും അതിമിയുടെ മുന്നിൽ സമർപ്പിക്കുന്നതിലും ദുഃസ്വപരത്തിൽ ആ സുഷുപ്തിനോടു് സംസാരിക്കുന്നതിലും നിർവൃതികൊള്ളുന്ന ഈ മനോഭാവം നൂതനമാണെന്ന കാര്യത്തിൽ തർക്കമില്ല. മരണം പ്രകൃതിയും ജീവിതം വി

കൃതിയുമായിരിക്കെ അനിവാര്യമായ ആ മരണത്തെ സന്തോഷപൂർവ്വം സ്വാഗതം ചെയ്യുന്ന സമീപനരീതിയല്ല അഭികാമ്യവും ആരോഗ്യകരവും?

അധികതുംഗപദത്തിൽ വിരാജിക്കുന്ന 'ആരാമത്തിന്റെ രോമാഞ്ച'ത്തെക്കുറിച്ച് പാടിക്കൊണ്ടല്ല, പൊടിമണ്ണിൽ വീണുകിടക്കുന്ന പുഷ്പത്തെച്ചൊല്ലി വിലപിച്ചുകൊണ്ടാണ് ആശാൻ മലയാളകവിതയിലേക്കു കടന്നുവന്നത്. മനോരസം കരകവിയെന്ന ആ കവിതക്കു റോബർട്ട് റെറിക്കിന്റെ 'To Blossoms' എന്ന കവിതയുമായി ബന്ധമുണ്ടാകാം. ചിലരെക്കൊച്ചുണ്ടിക്കാണിച്ചപ്പോലെ വിലയും ബ്ലോമിന്റെ 'The Sick Rose' എന്ന കവിതയിലെ ചില ഭാഗങ്ങളുമാണ് അടുപ്പമുണ്ടാകാം. കെ. സുരേന്ദ്രൻ ഭാവന ചെയ്തപ്പോലെ ആശാന്റെതന്നെ ചിത്രത്തിലെ അവിസ്മരണീയമായ ഒരു പ്രേമാനുഭവത്തിന്റെ കാവ്യാത്മകമായ ആവിഷ്കാരമാണതെന്നും വരാം. ഇക്കാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് അഭിപ്രായഭേദമുള്ളവർപ്പോലും മരണത്തെക്കുറിച്ചുള്ള സമീപനത്തിൽ മലയാളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അക്ഷുണ്ണമായ ഒരു മാർഗ്ഗമാണ് ആശാൻ വീണപ്പുവിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു സമ്മതിക്കാതിരിക്കയില്ല. മാനവജീവിതത്തിന്റെ ക്ഷണികതയും ക്ഷുഭ്രതയും ഒരു പൂവില്ലുടെ വെളിച്ചപ്പെടുത്തുന്ന കവി കാലന്റെ ക്രൂരമായ കരഞ്ഞെക്കുറിച്ച് ബോധമാണെന്ന്. അവിവേകിയായ കാലൻ നല്ലതെന്നോ തീയെന്നോ റോക്കതെ പിടികൂടമെന്നുമറിയാം. എന്നാലും ആ പിടുത്തം മേഘഃജ്യാതിസ്സിന്റേതുപോലുള്ള ഒരു ജീവിതത്തിന് ഉൽക്കർഷ്ടമായകമാണെന്നു കൂടി അദ്ദേഹം മനസ്സിലാക്കുന്നുണ്ട്. മണ്ണിൽവാടി

വീണ പുഷ്പം വിണ്ണിലെ കല്പതരുവിൽ വിരിയുന്ന
തും സുരസുന്ദരിമാർക്കു് അലങ്കാരമായിത്തീരുന്നതും കാ
ട്ടിക്കൊടുത്തു തൃപ്തനാകാതെ ആശാൻ പാടുന്നു:

“അല്ലെങ്കിലാദ്യേന്ദ്രിയെഴുന്നമരർഷിമാർക്കു
ഏല്പുകാരമിയലും ബഹിപുഷ്പമായി
സ്വർല്ലോകവും സകല സംഗമവും കടന്നു

ചെല്ലും നിനക്കു തമസുഃപരമാം പഞ്ഞിൽ.”

ഇതു വായിച്ചാൽ, ആശയം പൂർണ്ണമായുമുൾക്കൊണ്ടാൽ,
സാമുദ്രജ്യത്തിലുള്ള മൃത്യുസോപാനത്തിലേറാൻ
ആർക്കാണ് വൈമുഖ്യമുണ്ടാവുക?

ആശാന്റെ രണ്ടാമത്തെ വീണപുവാണല്ലോ നളി
നി. ഹൈമവതഭൂവിൽ ബാലരവിയെപ്പോലെ പ്രശോ
ഭിച്ചിരുന്ന ടിവാകരയോഗി ഉഷസ്സന്ധ്യയെപ്പോലെ
പരിശുദ്ധയായ നളിനിയുടെ അമലാനരാഗംകൊണ്ടു്
ജീവിതത്തിന്റെ ശാലഭലഭൂമിയിലേക്കു് ഇറങ്ങിവര
ുന്നതാണു് ഇതിലെ പ്രമേയമെന്നു സാമാന്യമായി പറ
യാം. മാംസനിബന്ധമല്ലാത്ത രാഗത്തെ പ്രകീർത്തിക്കാ
നും വെള്ളത്താമരപോൽ വിശുദ്ധി വഴിയുന്ന സ്ത്രീമി
ത്തത്തെ വരച്ചുകാട്ടാനും ആശാനിതിൽ ശ്രമിക്കുന്നുണ്ടു്.
ആദർശസുന്ദരമായ ഈ കാല്പനിക പ്രേമകാവ്യത്തിനി
ടക്കം കടന്നുവരുന്നുണ്ടു് മൃത്യുദേവൻ. ഒരിക്കലല്ല, പല
കുറി. ബാല്യകാലസഖാവായ ടിവാകരനെ പിരി
ഞ്ഞതിന്റെ പേരിൽ ദുഃഖമനുഭവിക്കുന്ന നളിനിയെ
സന്തോഷിപ്പിക്കുന്നതിനു് അവളുടെ അച്ഛനമ്മമാർ
വളരെ പാടുപെടുകയുണ്ടായി. എന്നിട്ടും അവൾ കർ
ഷകൻ കീണറിനാൽ നനച്ചു വരിനെല്ലുപോലെ വിള
ത്തുപോയി. പുത്രിയെ സമംഗലിയായി കാണാനുള്ള
ഭാഗ്യം സിദ്ധിക്കാതെ പോയ രക്ഷിതാക്കളുടെ അന്ത്യ

ത്തെക്കുറിച്ച് ആശാൻ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നതിങ്ങനെയാണ്:

“അച്ഛനും ജനനിതാൻമാർത്തിയാ-
ലിച്ഛയാർന്ന മൃതിതാൻ വരിച്ചുപോൽ.”

ഈ മരണങ്ങൾ നളിനിയിലെ കഥയുടെ പുരോഗതിക്കുനിവാര്യമാണോ എന്ന കാര്യത്തിൽ തർക്കം വരാം. ഒരു കുറ്റവും ചെയ്യാത്ത ഈ വൃദ്ധദമ്പതികളെ കൊന്ന കുറ്റത്തിൽനിന്നു കവിക്കു രക്ഷപ്പെടാനും പ്രയാസമാണ്. മരണത്തോടു ആശാനുള്ള പശ്ചാത്താപം വിടെ വെളിപ്പെടുന്നതു്. ‘ഇച്ഛയാർന്ന മൃതിതാൻ വരിച്ചു’ എന്ന പ്രസ്താവം പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധാർഹമാണ്. സ്വച്ഛന്ദ മൃത്യുവിന്റെ മാധുര്യം ഒരു വേറെ തന്നെ.

അച്ഛനമ്മമാരെ കൊന്നതുകൊണ്ടും ആശാൻ തൃപ്തനാകുന്നില്ല. കഥാനായികയെത്തന്നെ ആത്മഹത്യയുടെ നീർക്കയത്തിലേക്കു് അദ്ദേഹം തള്ളിവിടുന്നുണ്ടു്. ഭാഗ്യംകൊണ്ടു് അവിടെനിന്നു രക്ഷപ്പെട്ടുവെന്നുമാത്രം. പക്ഷെ, അതു കരകളുടെ മധുരമായ മറ്റൊരു മരണത്തിനുവേണ്ടിയായിരുന്നു. ഹിമാലയ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ വെച്ചു ടിവാകരനെ നളിനി കണ്ടെത്തി. എല്ലാം തുറന്നു പറഞ്ഞിട്ടും അയാൾ യാത്ര പറകയാണ്. അവൾ കാലുപിടിച്ച് അപേക്ഷിച്ചു. അവസാനം നളിനി തന്റെ ഏക ധനവും ഏക ഭോഗവും ഏക മോക്ഷവുമായ കമിതാവിന്റെ മാറിലേക്കു പതിച്ചു. അവളറിയാതെ ചരമമേഘവൃഷ്ടിപോലെ കണ്ണീരു പെയ്തു. കേതുവിലെ പതാകപോലെ ടിവാകരന്റെ നെഞ്ചിൽ പററിക്കിടക്കുന്ന നളിനിയുടെ, സൂഷ്മീകം ലയത്തിന്നു സമാധി

ക്കും അപ്പുറത്തുള്ള മൃത്യുവിനെപ്പറ്റി ആശാൻ പാടുന്ന
തു നോക്കുക:

“ഞെട്ടുന്ന മലരും തുണാഞ്ചലം
വിട്ടിടുന്ന ഹിമബിന്ദുതാനമേ
ഒട്ടു ദുഃഖമിയലാം വപുസ്സു വേ-
റിട്ട നിൻ സുഖമഹോ! കൊതിക്കിലാം.
ഹന്ത! സാധപി, മധുരീകരിച്ചു നി
സ്വന്ത മൃത്യു സുകുമാരപേതനേ,
എന്തുനാണമിയലാം ഭവജ്ജിതൻ
ജന്തുഭീകരകരൻ, ഖരൻ, യമൻ?”

പൂവിന് ഞെട്ടാനും മഞ്ഞുതുളളിക്കു പൂർത്തു
മ്പിൽ നിന്നു പതിക്കാനും അല്പം വിഷമിക്കേണ്ടിവ
രും. ശരീരം വെടിയാൻ നളിനിക്കു അത്രപോലും
ക്ലേശിക്കേണ്ടിവന്നില്ല. യമനെ നാണിപ്പിക്കുമാറ് മ
രണത്തെ മധുരീകരിക്കുന്ന ഈ മുഹൂർത്തം മലയാള ക
വിതയിൽ തികച്ചും പുതുമയർഹിക്കുന്നതത്രെ. ഈ
മുഹൂർത്ത നിർമ്മിതിക്കു ആശാൻ ഭാഷയിലെ ഒരു
കവിയോടും കടപ്പാടില്ല. ഉണ്ടെങ്കിലും “Half in
love with easeful death” എന്നു പാടിയ പാശ്ചാത്യ
പ്രതിഭയോടു മാത്രമാണു്.

ലൗകിക പ്രേമത്തിന്റെ അനിവാര്യമായ ഭര
ണത്തെ പകർത്തുന്ന ‘ലീല’യിലുമുണ്ടു് മരണങ്ങൾ വേ
ണ്ടുവോളം. നളിനിയിലെന്നതുപോലെ ഇവിടെയും
പിതാവു് മരിക്കുന്നു, അമ്മ മരിക്കുന്നു. അതുംപോരാ
ത്തു് ലീലയുടെ ഭർത്താവിനേയും അന്ത്യനിദ്രയിലേ
ക്കു തള്ളിവിടുന്നുണ്ടു്. അതേപ്പറ്റി വള്ളത്തോൾ പറ
യുന്നതു തള്ളിക്കളയാനാവില്ല. അദ്ദേഹം പറയുന്നു:-
“നായികയെ സ്വതന്ത്രയാക്കുവാൻ വേണ്ടി കവി രണ്ടു്

കൊലപാതകം ചെയ്തതായിട്ടാണു തോന്നുക” ഈ അഭിപ്രായത്തിനെതിരായി പലതും പറയാനുണ്ടാകും. എന്നാലും,

“അവളുടെ ശയനീയ ശായിയാ-
മവനൊരുഷസ്സിലുണർന്നിടാതെയായ്;
ഏവതയെവിടെ? ജന്തുവിനു ഛാ!
വിവൃത കവാടയനാരതം മൃതി.”

എന്ന വരികൾ വായിക്കുമ്പോൾ ആരും പറഞ്ഞു പോകും ഇവിടെ ആശാൻ അനാവശ്യമായി മൃത്യുപൂജ കൊടുത്തിരിയ്ക്കുന്നുവെന്ന്. അതേ സമയം വഞ്ചി തപതിയായ കമനസ്സിലുണർന്നിടാതെയായ്, അയാളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ആശാസമാണെന്നു മോർക്കണം. കവിളുരുന്തി, കരളുരുന്തി കിടക്കുമ്പോഴും മരണനെ കിനാവുണുണു ലീലയിൽനിന്നുള്ള മോചനമാണത്. ലീലയുടെ ശയനീയശായിക്കു സുഷുപ്തിയിലൂടെയുള്ള ദീർഘസുഷുപ്തി, സുഖകരമായ മരണം തന്നെയാണു് ആശാൻ നൽകിയിട്ടുള്ളതു് എന്ന കാര്യവും പ്രത്യേകം ഓർമ്മിക്കേണ്ടതുണ്ടു്.

ലീലാമരണന്മാരുടെ മരണത്തോടെയാണു ‘ലീല’ അവസാനിക്കുന്നതു്. അസ്ഥിമാത്രാവശേഷനായ മരണൻ തന്റെ കാമുകിയായ ലീലയുടെ മുഖം പ്രിയതയോടെ, അലിവോടെ മുക്തനുണ്ടു്. എന്തുകൊണ്ടോ അയാൾ പെട്ടെന്നു ഭയപ്പെട്ടുപോയി. പിന്നെ അവിടെ നിന്നില്ല; കുതിച്ചൊരോട്ടമായിരുന്നു. തന്നെ പിന്തുടരുന്ന ലീലയെ തിരിഞ്ഞുനോക്കുകപോലും ചെയ്യാതെ അയാൾ രോമാന്ധ്യത്തിലേക്കെടുത്തു പാടി. അവളും അന്തമരണം വരിച്ചു.

“പരസ്സരപ്രാപ്തി നിരാശയോർ വരം ,
ശരീരനാശോപി സമാനരാഗയോ” എന്ന നി
യമംഗീകരിക്കുകയാണെങ്കിൽ, നെടുനാളത്തെ കൊ
തിക്കലിനും ഭജിക്കലിനും കാത്തിരിപ്പിനും ശേഷം
കാട്ടിൽവെച്ചു പ്രേമാർദ്രമായ ഒരേയൊരു നോട്ടംകൊ
ണ്ടു ജന്മസാഹചര്യം നേടിയ ഈ അപൂർവ്വാനുരാഗികൾ
ക്കുണ്ടായ അന്ത്യം അഭികാമ്യമെന്നുതന്നെ പറയണം.

കുമാരനാശാൻ, തന്റെ അമ്മയുടെ അകാലവി
യോഗത്തെ അനുസ്മരിച്ചുകൊണ്ടെഴുതിയ കവിതയാ
ണ് “ഒരു അനുതാപം”. വിധവയായ മാതാവിനെ വേ
ണ്ടപോലെ ശുശ്രൂഷിക്കാൻ കഴിയാതെ പോയതിലുള്ള
ദുഃഖവും കുറ്റബോധവും ഇതിലെ പല ശ്ലോകങ്ങളിലും
മുഴങ്ങിക്കേൾക്കാം. ജീവിതം നീർപ്പോളയാണെന്നും
ദൈവത്തിന്റെ ഗതി നാഗയാനകടിലമാണെന്നും ക
രുതി സമാശ്വസിക്കാൻ കവി ശ്രമിക്കുന്നുണ്ട്. അതു
കൊണ്ടും ഫലമുണ്ടായില്ല. ഒടുവിൽ ദുഃഖത്തെത്തന്നെ
ഉപാസിച്ചുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം പാടുന്നതിങ്ങനെയാണ്:

“ശോകത്താലിഹ യോഗ സംഗതി സമാ..

ധാനം തരുന്നില്ലെനി-

ശ്ലേകുന്നീല ചിരാനുകൂതരസമി-

ന്നദ്ധ്യാത്മബോധം സുഖം.

ഹാ! കഷ്ടം! സുഖമല്ലതാൻ സുഖവും ഇ-

ല്ലെകാന്തികം സൗഖ്യം-ഈ

ലോകപ്രീതിദശാനിബന്ധനി, ഉപ-

സിക്കുന്നു ദുഃഖത്തെ ഞാൻ.”

ദുഃഖത്തെ ആരാധിച്ചു അടിമപ്പെടുത്തുന്ന ഈ മ
ഹായജ്ഞം മലയാള കവിതയിൽ ആശാനുമന്മാരും
പ്രയോഗിച്ചു വിജയിച്ചതായി അറിവില്ല. ജീവിത

ത്തിന്റെ കണ്ണിർപ്പാടത്തു് ഇറങ്ങി നീന്തിയ മനുഷ്യ കഥാനഗായിയായ കവിക്കല്ലാതെ മററാർക്കാണം അതിനു കഴിയുക?

മണ്ണിന്റെ മകളായി പിറന്നു മാനവജീവിതത്തിന്റെ വേദനയും കണ്ണിനും വേണ്ടുവോളമുണ്ടു് ഗത്യന്തരമില്ലാതെ ജീവിതം അവസാനിപ്പിച്ച മാതൃകാവനിതയാണല്ലോ സീതാദേവി. സത്യത്തിൽ അവർക്കൊരു കൂടപ്പിറപ്പുകൂടി ഉണ്ടായിരുന്നു-ഓഖം. കാട്ടിൽ അലഞ്ഞുതിരിയാനും, അശോകവനത്തിൽ കഴിയാനും, അപവാദങ്ങൾ കേൾക്കാനും, ഭർത്തുപരിത്യക്തയാകാനും, ഒടുവിൽ അമ്മയുടെ മാറിൽ അഭയം പ്രാപിക്കാനുമെല്ലാം ജാനകിയെ പ്രേരിപ്പിച്ചതു് ഈ സഹജയത്രെ. ഏകിലും ഭാര്യയുടെയും അമ്മയുടെയും കടമകൾ പൂർണ്ണമായും നിറവേറ്റി, സ്ത്രീയെന്ന നിലക്കുള്ള ജീവിതം സഫലമാക്കി ലോകംഗത്തുനിന്നു് അവർ വിടവാങ്ങുമ്പോൾ, ആ വിടവാങ്ങലിന്നു് അലൗകികമായ ഒരു വശ്യതയും സൗന്ദര്യവും സിദ്ധിക്കുന്നുണ്ടു്. പ്രിയംകരനായ രാമന്റെ മുഖത്തുനോക്കിക്കൊണ്ടുള്ള ജനകജയുടെ അന്തർദ്ധാനം മധുരവും ഉദാരവുമാണെന്ന കാര്യത്തിൽ സംശയമില്ല.

എ. ആർ. രാജരാജവർമ്മയുടെ ദേഹവിയോഗത്തെ വിഷയമാക്കിക്കൊണ്ടു് ആശാൻ വിരചിച്ച 'പ്രഭോദനം' മലയാള വിലാപകാവ്യങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ പലനിലക്കും ശ്രദ്ധേയമാണു്. സ്തൂര്യപുരുഷന്റെ ഗുണങ്ങളെ വാഴ്ത്തുന്നതോടൊപ്പം കവി ജീവിതത്തെയും മരണത്തെയും കുറിച്ച് ഉറക്കെ ചിന്തിക്കുന്നുമുണ്ടു്. നൂററിയിരുപത്തിനാലുമുതൽ നൂററിമുപ്പത്തൊമ്പതുവരെയുള്ള ശ്ലോകങ്ങളിലായി ആ ചിന്ത ചിതറിക്കിടക്കു

കയാണു്. ഉൽക്കൃഷ്ടജീവിയായ മനുഷ്യനെയും നികൃഷ്ടജീവിയായ പഴുവീനെയും ഒരുപോലെ പിടികൂടുന്ന മരണത്തെ മനസ്സിലാക്കാനും അതിന്റെ കരാളവകൃതത്തിൽനിന്നു രക്ഷപ്പെടാനും ഇന്നേവരെ ബുദ്ധിജീവിയായ മനുഷ്യനു കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ശരീരശാസ്ത്രവും രസതന്ത്രവും ഭൗതികവിജ്ഞാനീയവുമെല്ലാം ഇവിടെ തോൽവി സമ്മതിക്കുന്നു. മരണത്തിന്റെ സ്വഭാവവും വ്യക്തമല്ല. മരണം മനുഷ്യനെ നിത്യാന്ധതയിലാഴ്ത്തുമോ? ദേഹം വെടിഞ്ഞുമോ ഭോഗവാസനയാൽ ശരീരശേഷങ്ങളിൽ തങ്ങിനിൽക്കുമെന്നു ചിലർ പറയുന്നു. എങ്ങിനെയൊക്കെയെന്നു വിശ്വസിക്കുക? വേരോടെ കിരിഞ്ഞുപോയ വൃക്ഷത്തിന്റെ ഛായയെ തനതായ അസ്തിത്വമുണ്ടോ? ഇല്ലെന്നു പറയാനുമുണ്ട് വിഷമം. ഇരുട്ടിൽ തെളിയുന്നില്ലെന്നുവെച്ചു് അവിടെ വസ്തുക്കളില്ലെന്നു പറയുന്നതു മന്യമാണു്. സുദീർഘമായ ഈ ചർച്ചക്കുശേഷം ആശാൻ എത്തിച്ചേരുന്ന നിഗമനമിതാണു്:

“ചൊല്ലാം തീയുടെ തീക്ഷ്ണദന്തമണയാ-

തത്യന്ത സൂക്ഷ്മാംഗമായു്

തെല്ലാശാസ്ത്രതത്വമെല്ലാ ‘തടി’യിൽ

ശേഷിക്കുമെക്കാലവും;

അല്ലാത്തൊരു നരവാഴ്ചയില്ല; ഭവനം-

താനും വൃന്ദാരംഭോം;

ഇല്ലാതാം വില കണ്ണനിരീന്ദ്ര; മതി-

ന്നാർക്കാരംഭോർക്കാവതോ?”

മരണത്തിനു് ആത്മാവിനെ നശിപ്പിക്കാനാവില്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ പുരുഷൻ അനശ്വരനാണു്. പിന്നെ, മരണം അത്ര വെറുക്കപ്പെടേണ്ട ഒരു വസ്തുവാ

ണോ? സന്ധ്യയാകുംവരെ ജോലിചെയ്തു ക്ഷീണിച്ചവന്റെ കണ്ണുകൾ തലോടാനെന്നു സ്നേഹമായിരുന്ന നിദ്രയെപ്പോലെയാണു ദീർഘനിദ്ര. മൃത്യുവിന്റെ മടിത്തടം ജീവിതപഥികന്റെ വിശ്രമവേദിയത്രെ. ബഹുക്രിയാജടിലമായ ദീർഘയാത്രാകഥയുടെ വിരാമതിലകം കൂടിയിരുന്നതും. ജീവിതത്തിനു പരഭാഗശോഭനൽക്കുന്ന മൃത്യു വെളിച്ചത്തിന്റെ. ഉല്പത്തിക്കുകൂടി സഹായകമായിട്ടുണ്ട്. മരണത്തിന്റെ കൂരിരുട്ടുകളുടേയെന്നിട്ടായിരുന്നുവല്ലോ ആദിമുനിമാർ ആധ്യാത്മികദീപംകൊളത്തിയതും സഹജാതർക്കം അതിന്റെ വെളിച്ചം പകർന്നുകൊടുത്തതും. ഇത്രമാത്രം ഉൽക്കർഷകരീര്യമായ മരണത്തിനു വിദൂര നമസ്കാരങ്ങളുപിച്ചുകൊണ്ടാണു ദുഃഖോപാസകനായ കവി 'പ്രഭോദന'ത്തിലെ ഗൗരവമേറിയ മൃത്യു പർച്ച അവസാനിപ്പിക്കുന്നത്.

ആരെയും തന്നിൽ മുഴുകിക്കുക എന്നല്ലാതെ ആരിലെങ്കിലും മുഴുകിപ്പോകുന്ന സ്വഭാവം വേശ്യാനടിക്കുപൊതുവെ ഇല്ല. ഗണികകൾക്കു സ്നേഹിക്കാനാവില്ലെന്നു കരുതുന്നവരാണു് അധികവും. സത്യം മറിച്ചാണെന്നു തോന്നുന്നു. മാംസനിബദ്ധമല്ലാത്ത സ്നേഹത്തിന്റെ യഥാർത്ഥ പ്രതിനിധികൾ അവരത്രെ. അവർക്കുതന്നെ തരപ്പെടാറില്ലെന്നുമാത്രം. ഗണികയുടെ ഹൃദയത്തിന്റെ ഈ ശീതളനീർത്തടാകത്തിൽ മുഴുകാൻ ആരും കൊതിക്കാറുമില്ല. അതെന്തുമാകട്ടെ, കാമദേവന്റെ പട്ടമഹിഷിയെപ്പോലെ വിരാജിച്ചിരുന്ന വാസവദത്ത, ബലശീഷ്യനായ ഉപഗുപ്തനെ സ്നേഹിച്ചുവെന്നതു സത്യമാണു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മധുരാകൃതി നോക്കി രസിക്കാനെങ്കിലും കഴിഞ്ഞിരുന്നെങ്കിൽ എന്തു് അവളാർച്ചിച്ചുപോയി. അതിനിടക്കാണ് ഒരു തൊഴിലാ

ഉത്തമവനം ഒരു വണിഗന്ധനം വാസവത്തെയുടെ 'സ്വനിരം കുററി'ക്കാരായിത്തീർന്നത്. തൊഴിലാളിത്തലവനെ കൊന്ന ശല്യമൊഴിവാക്കാൻ അവർ ആഗ്രഹിച്ചു. ആ തീരുമാനം നടപ്പിലാക്കുകയും ചെയ്തു. പക്ഷെ, അവളാശിച്ച സുഖംമാത്രം ലഭിച്ചില്ല. നീതിപാലകന്മാർ കൊലക്കുറ്റത്തിനുള്ള ശിക്ഷ വാസവത്തെയ്ക്കു നൽകി. കരചരണങ്ങൾ മേലിട്ട് അവളെ മുട്ടുകാട്ടിൽ ഉപേക്ഷിച്ചു. ഒട്ടുമിക്ക കവികളും പ്രായേണ വിട്ടുകൊടുത്തുള്ള ഈ രംഗം ആശാൻ എന്തെന്നില്ലാത്ത ഒരു വേശത്തോടെയാണു വർണ്ണിച്ചുപോകുന്നത്. യമനാലിനത്തിലെ ശൂന്യതയുടേതായ ആ കളിസ്ഥലം ഉയന്ന വൃക്ഷങ്ങളെക്കൊണ്ടും പാഴ്ച്ചെടികളെക്കൊണ്ടും നിബിഢമാണ്. തലയിൽ തീ കാളുന്ന മുടലബ്ഭൂതം പോലെ അവിടെ തലയുയർത്തി നില്ക്കുന്നുണ്ട് ഒരു കിഴവനശ്വരം. അതിനു ചുവട്ടിൽ പൊളിഞ്ഞൊരു ആൽത്തറ. ചുറ്റും ഉണങ്ങിയ പൂക്കളും ദർഭരുകളും. ദൂരെ കത്തിയടങ്ങുന്ന ചിതയിൽ ഇരതേടുന്ന കൂറൻ കുറുനരികൾ; കൂർത്ത നഖങ്ങളോടുകൂടിയ കഴകന്മാർ; ഉടഞ്ഞ ശംഖ. പോലെയും ഉരിച്ചുതീർച്ച വാഴത്തട പോലെയുമുള്ള അസ്ഥിഖണ്ഡങ്ങൾ, കരിക്കൊള്ളിയോടുകൂടിയ ഭസ്മപ്പാത്തികൾ—എല്ലാമെല്ലാം ഭീതിദങ്ങൾതന്നെ. ഈ അദ്ധ്യാത്മവിദ്യാലയം ആശാനിലെ കവിക്ക് പ്രിയംകരമായ ഒരു രംഗമത്രെ. ഇവിടെ വെച്ചാണ് മൃത്യുപാസകനായ കവി, "ശോകാശങ്കയെഴാത്തശുദ്ധസുഖവും ഓഴവീകരിക്കുന്ന" ശാന്തിഭൂമി വാസവത്തേക്കു സമ്മാനിക്കുന്നത്. സമയമായപ്പോൾ വിളിക്കാതെ തന്നെ കാടിയെത്തിയ ഉപഹൃഷ്ടൻ വാസവത്തെയുടെ വാർന്നെറകിൽ തലോടിയപ്പോൾ, പരമശാ

ന്തിരസത്തിന്നു^o ഉറവായിത്തീർന്നു പോയത്രെ, ആ പണ്ഡിതപരിത. മൃത്യുപോലും ആശിക്കുന്ന അവളുടെ മൃത്യുവിനെ ആശാൻ വർണ്ണിക്കുന്നതു നോക്കുക:

“യമനയിലിളം കാറ്റ തിരതല്ലി ശാഖ ചലി-
ച്ചമരസല്ലാപം കേടുകൊയരയാലിന്മേൽ;
താണ്ടനേ രണ്ടു നീണ്ട ഭാനുകീരണങ്ങളുണ്ടു
ചേണിയന്ന കനക നിശ്രേണിയുണ്ടാക്കി;
അതുമനോക്കി കരുകമാർന്നമലവിസ്തൃയസ്തേര-
വടനയാമവർക്കുഹേ! ശാന്തശാന്തമായ^o
അർദ്ധനിമീലിതങ്ങളായുപരിപൊങ്ങി മിഴിക-
ളർദ്ധപലോകദിഗ്ദക്ഷയാലെന്നപോലെതാൻ.”

മലയാളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തികച്ചും നൂതനവും മധുരവുമാണു് ഈ മൃത്യുദർശനം. ഇക്കാര്യത്തിൽ ആശാൻ ബംഗാളി സാഹിത്യത്തോടാണു് അടുപ്പം. വംഗവാണിജ്യമെന്നു രവിയെ നോക്കിനിൽക്കുന്ന താമരപ്പുവായിരുന്നവല്ലോ കമാര ഹൃദയം. അതിനെക്കുറിച്ച് അഭിപ്രായഭേദമുള്ളവർപോലും * കറുത്ത രക്തവസ്ത്രാഭ്യുഷം കണ്ണിനുള്ളും കറുത്തവളും ബ്രഹ്മപുത്രീയുമായ മരണത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കാനും ആശ്വേഷിക്കാനുമുള്ള ആരോഗ്യകരമായ ദർശനവും മനക്കരുത്തും മലയാളികൾക്കു് നേടിക്കൊടുത്ത കവി എന്ന നിലക്കു് ആശാനെ അഭിനന്ദിക്കാതിരിക്കയില്ല.

* “കറുത്ത രക്തവസ്ത്രാഭ്യുഷം കണ്ണിനുള്ളും കറുത്തവൾ ദിവ്യകണ്ഡപവും ചാർത്തിട്ടിവ്യാജരണമാണവൾ സുഷിരങ്ങളിൽ നിന്നുണ്ടായവൾ തെക്കായിനിന്നുതേവിശ്വേശ്വരന്മാർ ചേന്മാർ കണ്ടാരിയൊരു കന്യയെ.”

ഭാരതം-മൃത്യുപ്രഭാപതിസംവാദം.

ആശാന്റെ മുഖരൂപം

വൃക്ഷങ്ങളെ ഒറ്റപ്പരിപ്ലവ, ഇരട്ടപ്പരിപ്ലവ എന്നിങ്ങനെ വേർതിരിച്ചു കണ്ടിട്ടുണ്ട്. അനേകം ശാഖോപശാഖകളിലൂടെ വളരുന്ന മാവു്, പ്ലാവു് തുടങ്ങിയവയാണു് ഇരട്ടപ്പരിപ്ലവ വൃക്ഷങ്ങൾ. വൃക്ഷികളെയും ഇങ്ങനെ വിഭജിക്കാമെന്നു തോന്നുന്നു. തങ്ങളുടെ അസാധാരണമായ കഴിവുകളെ ജീവിതത്തിന്റെ വിഭിന്നമണ്ഡലങ്ങളിലേയ്ക്കു വ്യാപിപ്പിക്കുന്ന ശതാവധാനികളെ, സഹസ്രകിരണമാരെ ഇങ്ങനെ സമീപിക്കുന്നതിൽ തെറ്റില്ല. പരസ്പരവിരുദ്ധങ്ങളെന്നു പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തോന്നാവുന്ന മേഖലകൾ അവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പരസ്പരപൂരകങ്ങളാണെന്നതും ശ്രദ്ധേയംതന്നെ.

മഹാകവി കമാരനാശാനെ കവിയാലും സാമൂഹ്യ പരിഷ്ക്കർത്താവായും കണ്ടുകൊണ്ടു പ്രശംസിക്കുന്നവരുണ്ടു്. 'ചിന്നസ്വാമി'യുടേതായ ഒരു മുഖവും അദ്ദേഹത്തിലുണ്ടായിരുന്നുവെന്നതു നിഷേധിക്കാനാവില്ല. ഇ

തിൽ ഏതു മേലെ, ഏതു താഴെ എന്ന ചോദ്യത്തിന് പ്രസക്തിയില്ല. കാരണം സ്വന്തം മുഴക്കോലനുസരിച്ച് ഓരോരുത്തർക്കും തങ്ങൾക്കിഷ്ടപ്പെട്ട മുഖത്തെ അജ്ഞ വാചനങ്ങൾ സൗകര്യമുണ്ടല്ലോ. അതേ സമയം തങ്ങളുടെ ആവശ്യത്തെ കണക്കിലെടുത്ത് ആശാന്റെ മറ്റു മുഖങ്ങളുടെ നേരെ കണ്ണടയ്ക്കുന്നതു സാഹസമാണ്. ഒരു സത്യാന്വേഷിയുടെ മുന്നിൽ മുൻപറഞ്ഞ മൂന്നുമുഖത്തോടുംകൂടി ആശാൻ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാതിരിക്കയില്ല. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശ്വാസപരവും അതത്രെ.

ആശാന്റെ അടിവേരുകൾ കണ്ടെത്താതെ കമാരനാശാനെന്ന കവിയെയും മനുഷ്യനെയും വിലയിരുത്താനാവില്ല. കായിക്കരയിലെ ഒരിടത്തരം ഇഴുവകടുംബത്തിൽ എട്ടുമക്കളിൽ രണ്ടാമത്തെ മകനായാണ് ആശാൻ ജനിച്ചത്. പതിവിന് വിപരീതമായി അദ്ദേഹം മണമ്പൂർ ഗോവിന്ദനാശാനിൽനിന്ന സംസ്കൃതം നല്ലതുപോലെ വശമാക്കി. വേദങ്ങളും ഉപനിഷത്തുകളും വായിക്കാനും ഹൈന്ദവധർമ്മമെന്നെന്ന് ഗ്രഹിക്കാനും ഇതുകൊണ്ട് ആശാൻ സാധിച്ചു. അദ്വൈതാചാര്യനായ ശങ്കരാചാര്യർ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആരാധനാമൂർത്തിയുമായിരുന്നു. സൗന്ദര്യലഹരിയുടെ തജ്ജമ ഇതിന് ഉദാഹരണമാണ്. തമിഴ് കൃതികളോട്, പ്രത്യേകിച്ചു തിരുക്കുറലിനോടുണ്ടായ അടുപ്പവും ആശാനിലെ ആസ്തികനെ വളർത്തിക്കൊണ്ടുവന്നു.

1891 ലാണ് ആശാൻ നാരായണഗുരുവിനെ കാണുന്നത്. സ്വാമികളുടെ അനുഗ്രഹാശീസ്സുമായി ബാംഗ്ലൂരിലെത്തിയ ആശാൻ ഡോ: പൽപ്പവിന്റെ മേൽനോട്ടത്തിൽ ശ്രീചാമരാജേന്ദ്ര സംസ്കൃതകോളേജിൽ ന്യായവിഭാഗം പഠിക്കുയ്ക്കുള്ള പഠിപ്പാരംഭിച്ചു.

കർമ്മയോഗിയായ വിവേകാനന്ദനെ ബാംഗ്ലൂരിൽ വെച്ചാണ് ആശാൻ പരിചയപ്പെടുന്നത്. ഡോക്ടർ പല്ലുവിന്റെ അതിഥിയായി സ്വാമികൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗൃഹത്തിൽ വരാറുണ്ടായിരുന്നു. വിവേകാനന്ദനെ സ്മരിച്ചുകൊണ്ട് വിവേകോദയം എന്ന മാസിക തുടങ്ങുന്നതിൽ മാത്രമല്ല, വിവേകാനന്ദന്റെ രാജയോഗത്തിന്റെ തദ്ദേശത്തെ നീണ്ടുകിടക്കയായാണ്, ആശാന്റെ ഈ സ്വാമികേതി. ഡോ: പല്ലു യൂറോപ്പിലേക്കു പോയപ്പോൾ ആശാൻ മദിരാശിയിലെത്തി ഒരു സംസ്കൃതപണ്ഡിതനിൽനിന്നു വിദ്യയഭ്യസിക്കുവാനായി. ഒരു റാവുവിന്റെ കുടുംബാംഗമായാണ് ആശാൻ അവിടെ കഴിഞ്ഞതെന്ന കാര്യം പ്രത്യേകം ഓർമ്മിക്കേണ്ടതുണ്ട്. പിന്നീട് കല്ല്യാണത്തിൽ താമസിച്ചു തന്റെ പരീക്ഷയ്ക്കു പഠിച്ചു. ബാംഗ്ലൂരിൽവെച്ചു രംഭിച്ച ഇംഗ്ലീഷ് പഠനം പൂർത്തിയാക്കാൻ കൽക്കത്തയിലെ താമസം ആശാനെ സഹായിച്ചു. മാത്രമല്ല ആംഗലഭാഷ പുതിയ കാലം കണ്ണും ആശാനെ നൽകുകയും ചെയ്തു. ഈ മാധ്യമത്തിലൂടെ ലോകത്തിന്റെ എല്ലാ മൂലയിലുമുള്ള ചിന്താധാരകളെയും സാഹിത്യമാതൃകകളെയും സ്വന്തമാക്കി മാറ്റാൻ വിജ്ഞാനഭാഹിയായ അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. പോരാത്തതിനാൽ ഇന്ത്യൻ സംസ്കാരിക നവോത്ഥാനത്തിന്റെ ഈറ്റില്ലമായിരുന്ന വംഗഭൂമിയും ആര്യസമാജം, ബ്രഹ്മസമാജം തുടങ്ങിയ സംഘടനകളും രാജാറാംമോഹൻറായ്, ദയാനന്ദ സരസ്വതി തുടങ്ങിയ സാമൂഹ്യപരിഷ്കർത്താക്കളും രവീന്ദ്രനാഥ് ടാഗൂർ, മൈക്കൽ മധുസൂദനമേനോൻ തുടങ്ങിയ സാഹിത്യകാരന്മാരും കഥാരകവിയെ മറ്റൊരാളാക്കിക്കളഞ്ഞു. ഇങ്ങനെ കർമ്മനിർമ്മായ ഒരു ജീവിതത്തി

ന് ആവശ്യമായ കരുക്കളൊക്കെ നേടിക്കൊണ്ടാണ് കമാരനാശാൻ കേരളത്തിൽ തിരിച്ചെത്തുന്നതും എസ്. എൻ. ഡി. പി. എന്ന മഹത്തും ബൃഹത്തുമായ സാമുദായിക സംഘടനയുടെ ജനറൽ സെക്രട്ടറി പദമേറ്റെടുക്കുന്നതും.

കമാരനാശാനെ തന്റെ അനന്തരാവകാശിയായി അവരോധിക്കാൻ നാരായണഗുരുസ്വാമികൾ ആഗ്രഹിച്ചിരുന്നുവോ എന്നറിഞ്ഞുകൂടാ. നാട്ടുകാരിൽ പലരും അങ്ങനെ കരുതിയിരുന്നുവെന്നു സത്യമാണ്. ഡോ: പല്ലുവിനെപ്പോലുള്ളവർ ആശാനെ ചിന്നസ്വാമി എന്നു വിളിക്കുകയുണ്ടായിരുന്നു. ആശാനെ ഇഷ്ടമായിരുന്നില്ലെങ്കിലും അതേന്തായാലും ആശാനിലെ ആസ്തികൻ അന്ത്യനിമിഷംവരെ അക്ഷയഭാസ്സോടെ പ്രശോഭിച്ചുവെന്നതു പരമാർത്ഥമാണ്. ടിവാകരൻ, ആനന്ദൻ, ഉപഗുപ്തൻ തുടങ്ങിയ കാഷായവേഷധാരികളായ കഥാപാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചതുകൊണ്ടല്ല ഇങ്ങനെ പറയുന്നതു്. അനേകം സ്തോത്രകൃതികളെഴുതിയെന്നതും ഇവരിൽ വലിയ പ്രശസ്തം. അതിനൊക്കെ ഉപരിയായി, ആശാന്റെ ആത്മാവിന്റെ പ്രതിനിധികളായ നളിനി, ലീല, മാതംഗി, വാസവദത്ത തുടങ്ങിയ കഥാപാത്രങ്ങളെ അനുസന്ധാനം ചെയ്യുന്നവർക്ക് ഇക്കാര്യം അംഗീകരിക്കേണ്ടിവരും. സാധാരണ സ്ത്രീകളുടെ കാമുകാനുഭവങ്ങളിൽനിന്നും സമാഗമത്തിൽ നിന്നും തികച്ചും വിഭിന്നമാണ് ഇവരുടേതു്. കാമുകാഭിമുഖമായ രതി ഇവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഭക്തിഭാവത്തോടുകൂടിയതത്രേ. ജീവാത്മാവു് പരമാത്മാവിനെ അന്വേഷിക്കുന്നതിനെ കാമുകി കാമുകനെ അന്വേഷിക്കുന്നതിലൂടെ ഭാരതകവികൾ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ടു്. രാധയുടെ മാ

ധവാന്വേഷണം നല്ലൊരു നിദർശനമാണ്. നദിസമുദ്രത്തെ തേടുന്നതിലൂടെയും ജീവാത്മാപരമാത്മബന്ധത്തെ സൂചിപ്പിക്കാറുണ്ട്. ശ്യാനയാം തടിനിയായും ആഴിയെ മുട്ടിനിന്നുണക്കിത്തൊട്ടി വാരിയായും നളിനിയെത്തന്നെ ആശാൻ വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ദിവാകരന്റെ അടുത്തെത്തിയ നളിനിയായാണ് ഇങ്ങനെ വർണ്ണിക്കുന്നത്. അതിൽനിന്നു ദിവാകനെ സമുദ്രമായി സങ്കല്പിക്കുന്നതിലും തെറ്റില്ല. രാധയ്ക്കു കൃഷ്ണനോടുതോന്നുന്നത് രതിതന്നെയാണ്. കൃഷ്ണനാണതു പിന്നീടു ഭക്തിയാക്കി മാറുന്നത്. അതുപോലെ നളിനിക്കും മാതംഗിക്കും വാസവത്തക്കും പ്രാരംഭത്തിലുണ്ടാകുന്ന രതി നായകന്റെ പ്രതികരണത്തിന്റെ ഫലമായി ഭക്തിയായി മാറുകയാണ്. ഭക്തനെസ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം തന്റെ ഉപാസനാമൂർത്തിയിൽനിന്നൊഴിഞ്ഞു കണിനമില്ല സന്ദർശനം. മറ്റൊന്നിലും സങ്കതിയുണ്ടാകാനും സാധ്യതയില്ല. ആശാന്റെ നായികാപാത്രങ്ങളുടെ സ്ഥിതിയും ഇതുതന്നെ. മുഖ്യമായ നളിനിയുടെ മൃദുകരം കൊതിച്ചുവാണു യുവാക്കളെയെല്ലാം വിസ്മരിച്ചുകൊണ്ടാണ് അവൾ ബാല്യകാല സഖാവായ ദിവാകരനെത്തന്നെ കൊതിച്ചു ഭജിച്ചു കഴിഞ്ഞത്. ഉഡുഗണങ്ങൾ ചൂഴ്ചലം ഗതവിധുവാം നിശപോലെയൊന്നത്രേ ലീല വാണത്. മനം കപരാണത്തിയ യുവാക്കളെ തീരഞ്ചും മറന്നു അനവദ്യാകൃതിയസ്ഥിശേഷനായ മദനനെ ധ്യാനിച്ചുകഴിയുകയും ഒടുവിൽ കാനനപ്രാന്തത്തിൽ വെച്ചയാളെ കണ്ട് രാഗമിരുന്ന ഹൃത്തടത്തിൽ തടവി അനമരണം വരിക്കുകയും ചെയ്യുകയാണവൾ. ആനന്ദഭിക്ഷുവിനോടുള്ള മാതംഗിയുടെ അനുരാഗവും അതുപോലെ പിന്നീടു ഭ

കതിയായി മാറുന്നുണ്ട്. എന്തിന്, ആരിലും മുങ്ങാത്ത വേശ്യാനദിപോലും, വാസവത്തെപ്പോലും, ഉപഗൃഹ്യാ സാഗരത്തിൽ മുക്കിപ്പോയില്ലേ? അറുളുടെ മാനസിക തപസ്സുയ്ക്കു മുമ്പിൽ ആ ഭഗവാനും മോചനമെന്ന വര ഓനവുമായി എത്തിയില്ലേ?

സംയമനശീലമാണ് ഒരു യോഗിയുടെ ഏറ്റവും വലിയ ശക്തി. വികാരങ്ങളുടെ വേരറ്റക്കലോ, വിരാഗികളാകലോ ഭാരതീയമായ കാഴ്ചപ്പാടല്ല. ശക്തമുള്ള ഭർണ്ണഗുഹത്തിലേക്കു പോകുമ്പോൾ നിരലകണ്ണനാകുന്ന കണ്ഡനം അശരണയായ ജാനകിയെ 'മകളേ' എന്നു വിളിച്ച് ഉടജത്തിലേയ്ക്കു കൂട്ടിക്കൊണ്ടുപോകുന്ന വാല്മീകിയും ശാപവാപങ്ങൾക്കൊണ്ട് രാമനോടു പകരം പോടിക്കൊന്നൊരുമ്പെട്ട് ഒടുവിൽ സ്വയമടങ്ങുന്ന രാജർഷിയായ ജനകനുമൊക്കെയാണ് നമ്മെ സ്സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം മുന്നിഭാവത്തിന്റെ ഉത്തമപ്രതിനിധികൾ. വികാരമില്ലാത്ത കളിമൺ പാവകളെന്നും, ഹ്രിജിധിററിയുള്ള പുരുഷന്മാരെന്നും മറ്റും ചില നിരൂപകന്മാർ കുറുപ്പിച്ചുകാണിച്ച ആശാന്റെ നായകപാത്രങ്ങളും മുൻപാഞ്ഞ സന്യാസിമാരുടെ പാരമ്പര്യത്തെ പിന്തുടരുന്നവരെ. ചിത്തമാം വലിയ വൈരിയെ കീഴടക്കിയവനെന്നും ധീരനെന്നും ആശാൻ വിശേഷിപ്പിച്ച ദിവാകരയോഗിപോലും വികാരലോലനാകുന്നുണ്ട്. വികാരഹേതുക്കളെങ്ങൊക്കുമ്പോൾ വികാരത്തിന് അടിപ്പെടാത്തവനാണല്ലോ ധീരൻ. പക്ഷേ ദിവാകരൻ 'നിജനീഡമാണുഴും കാനനം ഖഗയുവാവു' വീക്ഷിക്കുന്നതുപോലെ നളിനി നിലകൊള്ളുന്ന സാനുപ്രദേശത്തെ നോക്കിയതായും അകന്മാരെന്നതായും അകത്താരിൽ ഉത്കണ്ഠയാന്തരായുതൊക്കെ കവി സൂചിപ്പിക്ക

നൂണ്ടു്. നളിനി മാറിൽവീണു മരിച്ചപ്പോൾ എല്ലാംമറന്നു് അവളെ ഗുരുവെന്നുവരെ വിളിക്കുന്നുണ്ടു്, അദ്ദേഹം. വിഗതരാഗമാന്നു തന്റെ ഹൃത്തടത്തെ ഉലച്ചു അവൾ സ്മരിച്ചുവെന്നതുകൊണ്ടുമാത്രം സ്വന്തം മാറിടം മാറിത്തീർത്തു മരിച്ചതായെന്നും അവളുടെ തേൻവാണി നിലച്ചതുകൊണ്ടു തനിക്ക് അനുതാപമുണ്ടെന്നും തുറന്നുപറയുന്ന ദിവാകരൻ വികാരശീലനല്ലെന്നു് ആർക്കാണ് പറയാനാവുക? നളിനിയെ മറച്ചുപൊക്കിയശേഷം ആ മഹായോഗി നളിനീപിന്തയാൽ ശുദ്ധിയേറി ലോകക്ഷേമോത്സുകനായി മാറുകയാണുണ്ടായതു്. കണ്ണാടിയിൽ ഇനമയ്യുവാങ്ങൾ പതിഞ്ഞാൽ മങ്ങുകയില്ലല്ലോ. ഇവിടെ വികാരരാഹിത്യമല്ല, വികാരനിയന്ത്രണമാണു് പ്രകടമാകുന്നതെന്നു് എടുത്തുപറയേണ്ടതില്ല. കാന്താരന്തരത്തിൽ “ലീല ലീല”യെന്നു വിളിച്ചുകൊണ്ടു നടക്കുകയും മലവേട്ട നിർത്തിവെച്ചിപ്പു് വേടനാരിമാരെ വിലപിച്ചിടുകയും ചെയ്ത ആർദ്രചിത്തനാണു മനേൻ. മഹാകവിതന്നെ ആ കഥാപാത്രത്തെ,

“ഒരു യോഗി യിവണ്ണു മമ്പൊഴാ —
നരരോടും സഖി ദേവരോടുംമേ”

എന്നാണു് വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതു്. ചണ്ഡാലഭിക്ഷുകിയിലെ ആനന്ദഭിക്ഷുവും മാതംഗിയുടെ സ്നേഹത്തിന്റെ മുമ്പിൽ ഇളകിപ്പോകുന്നുണ്ടു്. ഭഗിനിയെന്നും ഓമലെന്നും ആരംഭത്തിൽ അവളെ അഭിസംബോധന ചെയ്യുന്ന ആനന്ദൻ യാത്രയാകുമ്പോൾ വിളിക്കുന്നതു് ‘പവുപന്ത്രവദനേ’! എന്നാണു്. മാതംഗിനൽകിയസ്നേഹജലംകൊണ്ടു സംതൃപ്തനായ ആ ധൃവയോഗിയെ ആശാൻ,

“പിന്നെച്ചേയ്ക്കേയ്ക്കോസനം ബന്ധിച്ച
ധന്യൻ ധ്യാനമിയന്നു വിളങ്ങിനാൻ,
ഫലഗുതീരത്തരയാൽത്തണലിൽ തൻ
സദഗുരുവായ മാരജിത്തെന്നപോൽ.”

എന്നും വിശേഷിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഓഹം തീർന്നശേഷം ആനന്ദൻ അവിടം വിടാമായിരുന്നു. മാതംഗിയെ വീണ്ടും കാണാനുള്ള മോഹംകൊണ്ടായിരിക്കുമോ അവിടെത്തന്നെ അദ്ദേഹം വിശ്രമിച്ചതു്? അറിഞ്ഞുകൂടാ. അതെന്നായാലും ആനന്ദൻ ധ്യാനനിരതനായതിനു വിശേഷിച്ചു പ്രാധാന്യമുണ്ട്. വികാരത്തെ അടക്കുന്നതിനാണല്ലോ യോഗവും തപസ്യയും സമാധിയിലുമൊക്കെ ഉപകരിക്കുക. മാതംഗീദർശനത്തിൽ, സാന്നിധ്യത്തിൽ ആനന്ദനും ഇളകിവശായി എന്നതാണു സത്യം. മനസ്സിനെ പുറംസ്ഥാനത്തു പ്രതിഷ്ഠിക്കാനാണ് ആനന്ദഭിക്ഷു ആസനംബന്ധിച്ച ധ്യാനനിഷ്ഠനായതു്. ‘മാരജിത്തെന്നപോൽ’ എന്ന വിശേഷണത്തിനുമുണ്ട് ഇവിടെ പ്രാധാന്യം. ധർമ്മാനന്ദകൗസംബിയിലെ ‘ഭഗവാൻ ബുദ്ധൻ’ എന്ന കൃതിയിൽ ബുദ്ധന്റെ മനമിളക്കുന്നതിനു മാരൻ ഉപയോഗിച്ച തന്ത്രങ്ങൾ വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സ്ത്രീകളായിരുന്നു പ്രധാന കരുക്കൾ. ഈ കുടിലവൃത്തിയായ മാരനെയാണ് നിരഞ്ജന എന്നുകൂടി പേരുള്ള ഫലഗുതീരത്തുവെച്ച ബുദ്ധൻ ജയിച്ചതും മാരജിത്തെന്ന പേരു് സമ്പാദിച്ചതും. മാതംഗീജിത്താകാൻ ധ്യാനത്തിൽ മുഴുകിയ ആനന്ദനെ സദഗുരുവായ മാരജിത്തെന്നപോൽ എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ സാരസ്യം ഇതിൽനിന്നു തന്നെ വ്യക്തമാകും. മാത്രമല്ല,

“വെയിൽമങ്ങിച്ചുട്ടമൊട്ടൊട്ടൊതുങ്ങി
സ്വയമഴന്നേറടൻ ഭിക്ഷുപോയി”.

എന്നുകൂടി പറയുന്നുണ്ട്. ഹൃദയത്തിൽ ആഞ്ഞടിച്ചു കാമത്തിന്റെ മൂടും പ്രേമത്തിന്റെ വെയിലും മങ്ങിയപ്പോൾ അദ്ദേഹം സ്വയമഴന്നേറടവെന്നതും ശ്രദ്ധേയം. ഇതുപോലെ നളിനങ്ങളുടേതും കയത്തിൽ മുങ്ങിയും പുളിനങ്ങളിലോടിയും കുട്ടിയെപ്പോലെ കളിയാടുന്ന രാമനെയും ശൃശാനത്തിലേക്കു കതിരപോലെ പറന്നെത്തി കമനിയുടെ കടക്കണ്ണിലെ കണ്ണനീരു തുടച്ചു കളഞ്ഞു് ഒടുവിൽ അവളുടെ ചിതയിൽ അനുതാപ പൂച്ചും കണ്ണൻ്റെ വീഴ്ത്തി തിരിച്ചുപാടുന്ന ഉപഗൃഹ്ണനെയും കളിമൺ പാവകളെന്നു വിളിക്കുന്നതെങ്ങനെയാണു്? വികാരമില്ല എന്നതല്ല അവരുടെ പ്രത്യേകത. വികാരത്തെ നിയന്ത്രിക്കുന്നുവെന്നതാണു്. വികാരമില്ലെങ്കിൽ അവരെങ്ങനെ മനുഷ്യരെ പ്രതിനിധാനം ചെയ്യും? ഇന്ദ്രിയനിഗ്രഹമല്ല, ഇന്ദ്രിയനിയന്ത്രണമാണു് ഇന്ത്യൻ യോഗിഭാവത്തിന്റെ മുഖമുദ്ര.

ആധ്യാത്മികതയും ഭൗതികതയും തമ്മിലുള്ള സംഘർഷമാണു നളിനീയിൽ മുഴങ്ങിക്കേൾക്കുന്നതു്. ടിവാകരൻ ആശാൻതന്നെയാണെന്നു ചിലർക്കു് പക്ഷമുണ്ടു്. നളിനി ആശാനിലെ ‘അനിമ’യുടെ സന്തതിയാണെന്നും. അതെന്നതായാലും ആശാനു സന്യാസത്തോടുള്ള ആദരവിനുകൂടി നിശ്ശബ്ദനാണു് ഈ കാവ്യമെന്ന കാര്യത്തിൽ തർക്കമില്ല. വള്ളത്തോൾ നാഗിലയിൽ ചെയ്തതുപോലെ സന്യാസിയെ ഗൃഹസ്ഥനാക്കാനുള്ള സൗകര്യം ഇതിലുമുണ്ടായിരുന്നു. എന്നിട്ടും കുമാരകവി അങ്ങനെ ചെയ്തില്ല. കുമാരസംഭവത്തിന്റെ ആത്മാവു് ഉൾക്കൊണ്ടുകൊണ്ടു് നളിനിയുടെ ആ

ന്ത്യം മറ്റൊരു തരത്തിലാക്കുമായിരുന്നു. പക്ഷേ ആ സ്ത്രീകനായ ആശാൻ സന്യാസത്തിന്റെ പക്ഷത്തുതന്നെയാണു് ഈ കാവ്യത്തിലും. മാത്രമല്ല നളിനിയുടെ മരണത്തെ യോഗസമാധിയുമായി സംയോജിപ്പിക്കാനും അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചുകാണുന്നുണ്ടു്. മോക്ഷണത്തിന്നു നാലു ഘട്ടങ്ങളുണ്ടു്—സാമീപ്യം, സാലോക്യം, സാരൂപ്യം, സായുജ്യം. ഈശ്വരന്റെ അടുത്തുള്ളതെന്നു സാമീപ്യം, ഈശ്വരവേതാലോകപ്രാപ്തി സാലോക്യം, ഈശ്വരരൂപത്തിലായിത്തീരുന്നതു സാരൂപ്യം, ഈശ്വരനിൽ പൂർണ്ണമായി വിലയംപ്രാപിക്കുന്നതു സായുജ്യം. നളിനിയീലാകട്ടെ, ടിവാകരനുള്ള വിപിനത്തിലെത്തി യോഗിനിയുടെ ഉപദേശപ്രകാരം പഞ്ചവൃത്തികളടക്കി, വല്ലഭം മുറക്കി തപസ്സനുഷ്ഠിക്കുന്ന നളിനിക്കു സാമീപ്യവും സാലോക്യവും സാരൂപ്യവുമുണ്ടായെന്നു പറയാം. ഹൈമവതസാന്നിധ്യത്തിൽ വെച്ചു ടിവാകരനെ കണ്ടു് അദ്ദേഹത്തിന്റെ മാറിൽ വീണു മരിക്കുന്ന അവർക്കുണ്ടാകുന്നതു സായുജ്യമത്രെ. ധനമായും ജീവനായും ഭോഗമായും മോക്ഷമായും കണ്ട ടിവാകരനെ തത്ത്വമസിയുടെ അത്ഥം ഗ്രഹിക്കുമ്പോൾ ഈശനായാണു് നളിനി എണ്ണുന്നതു്. വീചിയിൽ മറ്റൊരു വീചി പോലെ, നാഭത്തിൽ മറ്റൊരു നാഭം പോലെ, കാന്തിയിൽ മറ്റൊരു കാന്തി പോലെ അവരിണങ്ങിയെന്നു പറഞ്ഞിട്ടും മതിവരാതെ ആശാൻ പിന്നെയും പാട്ടുന്നു:

“ധന്യമാം കരണസത്താഴ്വരമ-
 ന്യോന്യലീനമറിവറ നിച്ഛവേ
 കന്യ കേവലസുഖം സമാസ്വദി-
 ചന്ദ്രദർശനമലോക സംഭവം”.

അന്യദർശനവും അംഗാകസംഭവവുമായ ഈ കേവലസുഖം സായുജ്യമല്ലാതെ മരണാണല്ല; തീർച്ച.

കവിയെന്ന നിലയ്ക്ക് ആശാൻ ഒരനന്യമായൊരു നിലയിൽ നിൽക്കുന്നു. ചിന്നസ്ഥിതിയുടെയും സാമൂഹ്യപരിഷ്കർത്താവിന്റെയും മുഖമുദ്ര വിസ്മയകരമായും കവിയാകുമാരനാശാൻ ചിരഞ്ജീവിയാകുമെന്ന കാര്യത്തിൽ തർക്കമില്ല. ആദികവിയാകുവാൻ വാല്മീകിയെപ്പോലെ കാലികതയും സാമ്പ്രദായികതയുമുണ്ടായിരുന്ന പ്രമേയങ്ങളാണ് അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചത്. വൈകിവിരിഞ്ഞ ആ നാലുമണിപ്പൂക്കൾ പക്ഷതയാർന്ന പ്രതിഭയിൽ കരുത്തതായതുകൊണ്ടാകാം ഇത്രയും അനവധി സുന്ദരങ്ങളായത്. ഉദാത്തതയുടേതായ ആ കവനങ്ങൾ (poetry of sublimation) വികാരതലത്തെയും വിചാരതലത്തെയും ഭാവതലത്തെയും പിന്നിട്ട് സംസ്കാരതലത്തെ കൂടി ഉൾക്കൊള്ളുന്നതും ഓർമ്മിക്കേണ്ടതുണ്ട്. നവ്യതീർക്കവികൾ വികൃതവും മലിമസവുമാക്കിത്തീർത്ത രസരാജനെ, ശൃംഗാരത്തെ അദ്ദേഹം ദുഃഖാഗ്നിയിലുക്കി, കണ്ണനീരിൽ കഴുകി വിശുദ്ധരാഗമാക്കി മാറ്റിയിരിക്കുന്നു. ആശാൻകൃതികളിൽ ശൃംഗാരമില്ലെന്നു പറയുന്നവർ ഇക്കാര്യം ഓർമ്മിക്കണം. വാസവദത്തയെ ഉപഗൃഹ്ണാൻ തലോടുന്നതിലും അവളുടെ കടക്കണ്ണിലെ കണ്ണനീരു തുടച്ചുകുളയുന്നതിലും ശൃംഗാരത്തിന്റെ തിരനോട്ടമുണ്ട്. പക്ഷേ, അതിന് ഒരു സംസ്കൃതചിത്തത്തിന്റെതായ സംയമനവും സംഗ്രഹിയും പരിഭവവും ചാർത്തുന്നു; ഏഴുത്തൂണു കൃതികളിലെന്നപോലെ.

സ്നേഹത്തിനുവേണ്ടി ഓഹിച്ച ഒരു കവിയായിരുന്നു കമാരനാശാൻ. എട്ടു മക്കളുള്ളൊരു കുടുംബത്തിൽ അദ്ദേഹം ഏറക്കുറെ ഒറ്റപ്പെട്ടവനായിരുന്നു. വളർന്നു

വക്രതികളായ വീണപ്പുവും നളിനിയും ലീലയുമെല്ലാം ജന്മമെടുക്കുന്നത് 1909-നശേഷമാണതാനും. ഇതിൽ നിന്ന് ഒരു കാര്യം വ്യക്തം. ആശാൻ കവിയെന്ന നിലയ്ക്ക് അറിയപ്പെടുന്നതിനു മുമ്പുതന്നെ സാമൂഹ്യപ്രവർത്തകനെന്ന നിലയ്ക്കു സുപരിചിതനായിരുന്നു. സാമൂഹികനേതാവിന്റെ എല്ലാമുഖങ്ങളും അദ്ദേഹം പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. സ്വാമികളുടെ ശിഷ്യൻ, വിവേകോദയം, പ്രതിഭ എന്നീ മാസികകളുടെ പത്രാധിപർ, ശ്രീമൂലം പ്രജാസഭാമെമ്പർ, നിയമസഭാമെമ്പർ, പ്രാസംഗികൻ, സാമൂഹികകവിതകളുടെ കർത്താവ് എന്നീ നിലകളിലെല്ലാം അദ്ദേഹം പ്രശോഭിച്ചിരുന്നു. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ശ്രീനാരായണോത്ഥമായ സാമൂഹ്യസാംസ്കാരിക പ്രവർത്തനങ്ങളെയെല്ലാം വക്താവായിരുന്നു ആശാനെന്നു പറയേണ്ടിവരും. അതാണ് സത്യവും. ജാതിയുടെയും മതത്തിന്റെയും പേരിൽ വിലയില്ലാത്തതായിരുന്ന കേരളീയജീവിതത്തിൽ സ്നേഹം പഴകിയൊരു സങ്കല്പം മാത്രമായിരുന്നു. സാമൂഹിക സംയോജനത്തിലൂടെ സ്വാമികൾ സംസ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിച്ചതും അതാണ്. സ്നേഹഗായകനായ ആശാനും തനതായ പങ്ക് ഇക്കാര്യത്തിൽ വഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചാത്തനെയെക്കൊണ്ട് അന്തർജ്ജനത്തെ വേളി കഴിപ്പിക്കുന്ന ആശാൻ സ്വാമികളോടൊപ്പം ജാതിക്കോളകളെ അടിച്ചുതകർക്കുന്നുമുണ്ട്. അവർണ്ണൻ സന്യസിക്കാനുള്ള അവകാശംപോലുമുണ്ടായിരുന്നില്ല അന്ന്, കേരളത്തിൽ. അതുകൊണ്ടാണ് അതിന് അനുവാദം നൽകിയ ഇംഗ്ലീഷുകാരെ സ്വാമികൾ 'എന്റെ ഗുരുക്കന്മാർ' എന്നു വിശേഷിപ്പിച്ചത്. എസ്. എൻ. ഡി. പി. സഭ പ്രാരംഭത്തിൽ ഈശ്വർ തൊട്ടുള്ള എല്ലാ അവ

ശവർഗ്ഗങ്ങളുടേയും സങ്കേതമായിരുന്നുവല്ലോ. അവ ഞ്ഞർക്കുവേണ്ടി അമ്പലങ്ങൾ പണിയുകയും പ്രതിഷ്ഠ നടത്തുകയും പൂജാദികർമ്മങ്ങളിൽ അവരെ തല്പരരാക്കുകയും കാഷായ വേഷമണിയിക്കുകയും ചെയ്ത ഗുരുദേവന്റെ കാൽനഖേന്ദ്ര മരീചികളെ പിന്തുടർന്ന് കമാരനാശാൻ ചണ്ഡാലഭിക്ഷുക്കിയിലൂടെ സാധിച്ചത് അതാണ്. ദുരവസ്ഥയിൽ പുലയനവിദ്യ നൽകാനാരംഭിച്ച ആശാൻ ചണ്ഡാലഭിക്ഷുക്കിയിൽ മാതംഗിക്കുവിദ്യയും ഭിക്ഷുണീപദവും സവർണ്ണസമുദായത്തിന്റെ അംഗീകാരവും നേടിക്കൊടുക്കുന്നുണ്ട്.

കമാരനാശാനെ സാമൂഹ്യവിപ്ലവകാരി എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നതും വളരെ സൂക്ഷിച്ചുവേണം. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിലണ്ടുവിൽ പരിവർത്തനം (Evolution) എന്ന പദമേയുള്ളൂ; വിപ്ലവം (Revolution) എന്ന വാക്കില്ല. ഏകജാതിശീലത്തോടുകൂടിയ തേമാനംപോലെ നിസ്സാരവും അനുകൂലവുമായിരിക്കണം സാമൂഹ്യപരിവർത്തനമെന്നായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശ്വാസം. ടി. കെ. മാധവൻ, സഹോദരൻ അയ്യപ്പൻ തുടങ്ങിയവരുടെ തീവ്രവാദപ്രസ്ഥാനവുമായി ആശാൻ വിയോജിച്ചു നിന്നതും അതുകൊണ്ടുതന്നെ. ആൾക്കളുടെ കൊടുമുടിയിൽനിന്നു ചെറുപ്പക്കാർ യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളിലേക്കു തലകുത്തിവീഴുന്നതു് അദ്ദേഹത്തിന് ഇഷ്ടമായിരുന്നില്ല. ഒരുമത്തിൽ മിതവാദിയായിരുന്ന ആശാൻ പാരമ്പര്യവാദികളായിരുന്നു. സാഹിത്യിയെ പുലയനായ ചാത്തനെക്കൊണ്ടു് ആശാൻ വിവാഹം കഴിപ്പിക്കുന്ന പശ്ചാത്തലം നോക്കിയാൽ ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാകും. കാതിക്കോന്നാക്കം തോലിട്ടോരുണ്ണിമാർക്കു മില്ലാത്ത മനോഹരം ചാത്തൻ

ണ്ടത്രെ. അവരെക്കെ തരംകിട്ടിയാൽ കാമംനൊട്ടി ന്നേയ്ക്കുന്നവരാണു്. തരുണനും സുമുഖനും ദൃഢഗാത്രനുമായ ചാത്തൻ അവരെക്കാൾ ഉതൃക്തനാണെന്നു പറഞ്ഞു റപ്പിച്ചാണു്, മരിച്ചുപോയ ബന്ധുക്കളാണോയെന്നു് സംശയിക്കുന്ന പാവമിടുന്നങ്ങളുടെ മുന്നോട്ടുവെത്തോ ടെയോണു് സാവിത്രി ചാത്തനെ പരിണയിക്കുന്നതു്. ചോരാ, ഇയ്യക്കോലുപോലെ തണുത്ത വിരലുള്ള പ്രേയാ ണ്റെ കരങ്ങുപിടിച്ചു തീയ്യിനെ വലംവെച്ചാണു് അവൾ തന്റെ പായിൽ അവനൊത്തു ശയിക്കുന്നതു്. മൃ ടു പകരാനല്ല ബ്രാഹ്മണവിവാഹത്തിന്റെ ചടങ്ങുകൾ പിന്തുടരാനാണു സാവിത്രി അങ്ങനെ ചെയ്തതെന്നു പറയാതെതന്നെ അറിയാം. മതംമാറ്റത്തിനും ഏതി രായിരുന്നു ആശാൻ. ഹിന്ദുക്കൾ ബുദ്ധമതം സ്വീകരിക്കുന്നതിനെതിരായി ലേഖനം എഴുതിയ അദ്ദേഹം കറകളുണ്ടൊരു ഹിന്ദുമതവിശ്വാസിയായിരുന്നു. ഹിന്ദുമതത്തിന്റെ പരിഷ്കൃതരൂപമെന്ന നിലക്കാണ് ആശാൻ ബുദ്ധമതത്തെ സ്വാഗതം ചെയ്തതു്. ജാതി പിശാചൊഴിഞ്ഞ ഹിന്ദുമതം അദ്ദേഹത്തിനു പഥ്യവുമായിരുന്നു. ആ സമുദായത്തിൽ സ്ത്രീസ്വാതന്ത്ര്യം കൂടി യായാലോ? സദൃശം ഭദ്രം.

വികാരലോലനായ കവിയും വിചാരശീലനായ യോഗിയും പ്രവർത്തനനിരതനായ സാമൂഹ്യനേതാവും ഇണങ്ങിപ്പോവുക എന്നതു് എളുപ്പമല്ല. പരമമായ സത്യത്തോടുള്ള സംഗമമുലം ഭവനസംഗം വെടിഞ്ഞ മുന്നിമാർ ലോകക്ഷേമോത്സുകരാവുകയെന്നതിലുമുണ്ടു് അപാകത. മിഥ്യയായ ജീവിതത്തെ പരിഷ്കരിക്കാൻ തത്യാന്വേഷകരായ യോഗികൾ പാടുപെടേണ്ടതുണ്ടോ? ഉണ്ടെന്നു പറയാൻ അബൈതവാദിയായ ശ്രീനാരായ

ണൻതന്നെ തെളിയിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആ നിലയ്ക്ക് സ്വാമി കളുടെ ഗുളികച്ചെപ്പേയ്ക്കു ശിഷ്യന്റെ കാര്യത്തിൽ സംശയത്തിന് അവകാശമില്ല. സാമൂഹ്യപ്രവർത്തകനെന്ന നിലയ്ക്ക് ആശാൻ എത്രത്തോളം വിജയിച്ചുവെന്നത് ഇവിടെ കാര്യമാക്കേണ്ടതില്ല. സിംഹത്തെ പോലെ ഗർജ്ജിക്കാനോ, കുറുക്കനെപ്പോലെ കഠിനമായി തനിക്കുവിലെണ്ണും കയിലിനെപ്പോലെ പാടാനോ കഴിയും എന്നും ബോധ്യം വന്നതുകൊണ്ടാകണം അദ്ദേഹം ജനറൽ സെക്രട്ടറി സ്ഥാനം രാജിവെച്ചത്. അതേസമയം സാമൂഹിക പ്രവർത്തകനെന്ന നിലയ്ക്കു ചെയ്തതീർക്കാനുദ്ദേശിച്ച കാര്യങ്ങൾ സാഹിത്യവ്യാപാരത്തിലൂടെ അദ്ദേഹം നിറവേറ്റുകയും ചെയ്തു. അഭിമാനത്തിന്റെ പുരുഷാവതാരമായിരുന്ന ആശാൻ അവിടെ പ്രജാപതിതന്നെയായിരുന്നു. അതേപ്പറ്റിയെല്ലാം അഭിപ്രായഭേദമുള്ളവർപോലും, ആധുനിക മലയാള കാവ്യ ലോകത്തിലെ ത്രിമൂർത്തികൾക്കിടയിലും കമാരനാശാൻ ത്രിമൂഖനായിരുന്നുവെന്നു സമ്മതിക്കാതിരിയ്ക്കയില്ല.